# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

661-662

*julio-agosto 2005*

**DOSSIERS**

Cine argentino actual

Clásicos de las letras argentinas

**Robert Browning**

Don Roldán llegó a la torre oscura

**José María Eça de Queiroz**

El Francesismo

**Entrevistas con Luis Mateo Díez y Emilio Sanz de Soto**

**Cartas de Alemania y Buenos Aires**

**Centenario de Julio Verne**

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 /13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.
San Alfonso 26, (La Fortuna) - Leganés Madrid

Depósito Legal: M.3875/1958 - ISSN: 0011-250 X -NIPO: 502-05-001-3

Los índices de la revista pueden consultarase en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

# 661-662 ÍNDICE

**DOSSIER**
**Cine argentino actual**



**DOSSIER**
**Clásicos de las letras argentinas**

## PUNTOS DE VISTA



## CALLEJERO

**BIBLIOTECA**

# DOSSIER
# Cine argentino actual

Manifestaciones recogidas y procesadas por:
Guzmán Urrero Peña





Gerardo Vera: *Deseo* (2002)

# La fragilidad del mercado interno

*Carlos Sorín* [1]

Recurren en el cine argentino fenómenos de cierta complejidad. Para completar un cuadro inteligible, vale la pena destacar el modo en que las instituciones han impulsado a nuestra cinematografía durante el periodo democrático. A decir verdad, la industria reaccionó especialmente gracias a un marco legislativo muy favorable, cuya renovación se diseñó hace una década. Con estas leyes excepcionales, el apoyo a la actividad fílmica parecía casi descomedido[2]. Tomaré un dato para ejemplificar los alcances de la reforma y es que, desde que este plan se vinculó con las escuelas y universidades, los cursos de cine han generado un soberbio plantel de jóvenes directores. Estamos, pues, ante una perspectiva que bien puede inducir al entusiasmo. Pero es ahí donde cabe un inciso pesimista, pues el sesgo animoso de la industria no implica que la coyuntura permita grandes expectativas. Más bien, hablamos de un fenómeno ilusorio: en un país totalmente devastado por la crisis resulta muy difícil insistir en las opciones de nuestro cine. Por supuesto, los nuevos estrenos de 2002 responden al esquema antedicho, ventajoso y alentador, pero son productos anteriores al colapso, y ello me hace temer que en 2003 el bache será inevitable y quedará plasmado en el balance comercial.

[1] *Director de cine. Con* La Película del Rey *(1986) ganó el León de Plata del Festival de Venecia y el Goya a la Mejor Película Extranjera. Sus siguientes largometrajes han sido* Eternas sonrisas de New Jersey *(1989),* Historias mínimas *(2002) y* Bombón. El perro *(2004). La manifestaciones contenidas en este artículo proceden de una entrevista realizada el 13 de noviembre de 2002.*

[2] *Cuando Alfonsín asumió la presidencia en 1983, se votó en el Congreso la ley 23.052, en virtud de la cual quedó derogada la ley 18.019, vigente desde 1968. El nuevo marco legislativo eliminó la censura cinematográfica. El regreso de los actores exiliados y una creciente colaboración internacional mejoraron las perspectivas de la industria. El primer filme estrenado en este nuevo tramo fue* Camila *(1984), de María Luisa Bemberg. Durante la década siguiente, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) fue el organismo encargado de gestionar un recién diseñado plan de apoyo institucional. Gracias en parte a estas acciones, Argentina ya era en 1999 el noveno productor mundial por inversión realizada. En 1998 se distribuyeron 35 películas nacionales. Dos años después, este balance ascendía a 45 largometrajes.*

Entre septiembre y octubre de 2002 se estrenaron en Buenos Aires cinco largometrajes nacionales: *Kamchatka*, *Lugares comunes*, *Un oso rojo*, *El bonaerense* e *Historias mínimas*. Todos ellos han tenido apoyo popular. Pero por masiva que sea la afluencia de espectadores, se observa que ninguna de estas producciones logra obtener un abundante beneficio. Una vez sumado el conjunto de las recaudaciones, tan sólo será posible amortizar los costes de lanzamiento: el tiraje de copias y otros gastos comerciales. Por decirlo de un modo elemental: el mercado interno es muy precario a efectos financieros y, por consiguiente, resulta imperioso que estas películas se exhiban fuera de nuestras fronteras.

En este contexto, tiene un particular interés la colaboración española. Como se sabe, los cineastas argentinos no sólo dependemos del exterior en lo que concierne a la comercialización sino en cuanto afecta a la producción. Al apelar al modelo coproductivo, España figura como una compañera idónea, y así se revela en las películas que antes mencioné, todas ellas financiadas gracias a la intervención de productores españoles. A efectos culturales y estratégicos, esta alianza es la más razonable de cuantas se nos ofrecen. Yo mismo puedo dar fe de esta idoneidad. Cuando rodaba *Historias mínimas*, falló la capitalización antes de haber concluido el trabajo. Fue entonces cuando envié parte del material a los festivales de San Sebastián y Toulouse, donde varios productores –todos españoles– me propusieron la compra del filme. Gracias a esta operación, la película se estrena bajo el emblema de dos compañías, la argentina Guacamole Films y la española Wanda Visión. Sin este acuerdo, *Historias mínimas* aún permanecería enlatada y sin montar.

De forma consecuente, este intercambio creativo y financiero se inscribe en una reciprocidad cultural de largos alcances. No en vano, el parentesco entre las cinematografías de ambos países viene de largo. Podemos remitirnos a las coproducciones que se dieron en la postguerra, y también a los actores y técnicos argentinos que llegaron a la industria española como exiliados, durante los setenta. Esta fluidez se sostiene aún hoy, cuando dicha colaboración es indispensable para el cine argentino[3]. En cierta manera, no es aventurado creer que casi formamos parte de un mismo país.

[3] Galleguita *(1924), de Julio Irigoyen, fue la primera película iberoamericana exhibida en España. Posteriormente, el vaivén de técnicos y artistas halló un marco más propicio. La firma del Convenio Comercial y de Pagos del 30 de octubre de 1946, motivada por el*

Los ámbitos de la coproducción, según suele pensarse, propenden a la pérdida de identidad del filme, diluida en ese cauce plurinacional. Por suerte, las coproducciones hispano-argentinas mantienen su consistencia gracias a un factor significativo: el peso que tiene el director en nuestra cinematografía. Dado que el cineasta supera en este margen al productor, el público identifica un determinado título gracias a quien lo filma y no a quien lo costea. Por algo se habla coloquialmente de una película «de Aristarain», «de Piñeyro» o «de Puenzo». Es el director quien imprime el sello característico. En realidad, no hay otra opción: en Argentina no hay bastante dinero para hacer largometrajes de gran presupuesto. En buena hora, hemos de cultivar eso que se llama cine de autor.

Esta mentalidad ha servido para cultivar con persistencia un cine testimonial, bastante bien ejercitado por creadores como los antedichos. El mismo tono escogido supone que la ligereza en el equipo sea una ventaja. Al cabo, para penetrar en las dunas es preferible usar una motocicleta antes que un camión.

Vale la pena que los modernos cineastas reflexionen acerca de esta premisa, sobre todo en un momento tan difícil como el que vivimos. Puesto que el mercado interno es tan frágil, la apertura internacional va a requerir no poca habilidad en lo que atañe al comercio de nuestras creaciones. Sabemos que la situación de las películas argentinas se presenta favorable tanto en los festivales como en la taquilla de otros países. Pero llega el momento de vender este talento y, por consiguiente, llega también la hora de generalizar un modelo más dúctil de producción. Con *Historias mínimas* decidí seguir esa fórmula, y lo cierto es que la venta externa ha funcionado muy razonablemente. Si ponemos el acento en ese rasgo de carácter, no dudo que el milagro aún es posible para nuestra industria.

Dentro de los planes gubernamentales, la realidad del país impone sus prioridades. Ejemplos al caso: el Instituto Nacional de Cine y Artes

*protocolo Franco-Perón, tuvo por objeto la importación, comercialización, exhibición y mejora en el régimen fiscal de películas de ambos países. Aunque en 1956 se proyectaron 37 cintas españolas en las salas de Buenos Aires, en 1961 el número descendió a veinticinco títulos, seis de los cuales fueron cofinanciados por ambos países. Tras un periodo de fatiga durante los setenta, las coproducciones adquirieron un nuevo brío a finales de los noventa, lo cual permitió la difusión de productos como* Tango *(1998), de Carlos Saura. En buena medida, este nuevo marco debió su mejora a productores como Gerardo Herrero, responsable de coproducciones como* Territorio comanche *(1997) y* Frontera Sur *(1998), dirigidas por él;* Martín (Hache) *(1997), de Adolfo Aristarain;* Plata quemada *(2000), de Marcelo Piñeyro; y* El hijo de la novia *(2001), de Juan José Campanella.*

Audiovisuales (INCAA) continúa en funcionamiento, pero sus funcionarios, aunque bienintencionados, no tienen hoy posibilidades de ofrecer una protección que supere la virtualidad[4]. Ello es más que comprensible: cuando hay hambre y falta el dinero para comprar vacunas, pensar en patrocinios para el cine es casi inmoral. Con todo, aun sin este apoyo de las instituciones, el respaldo internacional de los nuevos realizadores y la baratura de sus proyectos van a posibilitar la venta de esta nueva remesa de películas. ¿Dónde situar, en este contexto, las perspectivas más ambiciosas de nuestro gremio? A decir verdad, estamos haciendo cine en la cubierta del *Titanic*. No sólo se hunde nuestro sector: todo el país naufraga.

Paradójicamente, mientras que en los últimos años se ha ido destruyendo la actividad industrial, el cine argentino ha ganado fortaleza. Por eso, si bien aumentó el número de galpones cerrados alrededor de Buenos Aires, el cine nacional fue creciendo a contrapelo. Aún disponemos de equipos eficaces y de laboratorios competentes. Como se ha demostrado, hay asimismo infraestructura adecuada para que rueden en Argentina los cineastas extranjeros. Además, el plantel de actores y de técnicos mantiene un alto nivel profesional. Consecuentemente, todo ello permite conservar un amplio margen de esperanza.

Debo aclarar que el riesgo en el caso de *Historias mínimas* no era sólo financiero. De partida, ya era complejo filmar en la Patagonia y dirigir a un reparto en el que había actores profesionales, como Javier Lombardo, y también personas que desconocían los métodos de la interpretación. Claro que quienes no son actores son incapaces de disimular un sentimiento o lo hacen mal. Por eso, y dado que la propuesta consistía en construir una película de ficción con retazos de verdad documental, tuvimos que buscar trucos en los que apoyarnos. Así, el anciano protagonista, Antonio Benedictis, conocía el libreto, pero yo prefería no darle el texto hasta el momento de realizar sus tomas. Si el espectador revisa la película sabiendo esto, caerá en la cuenta de que la inquietud que muestra Antonio en determinados planos no es fingida. En realidad, estaba verdaderamente angustiado porque no recordaba la letra, y era esa emoción lo que nos servía para construir el personaje.

[4] *El diagnóstico de Sorín se refiere a un marco en el que ya se han conseguido algunos avances. El 7 de junio de 2004 los gestores del INCAA convocaron a productores, propietarios de cadenas de cines y distribuidores con el objetivo de fijar una cuota de pantalla obligatoria para la exhibición de cine argentino. Por motivos fácilmente explicables, a este plan se opuso la Cámara Argentina de Exhibidores Multipantallas (CAEM).*

Aunque legitimado en su práctica, no pretendo hacer un dogma de este método. Que nadie lo dude: para elaborar personajes más complejos son indispensables los actores profesionales.

De otro lado, cuando se aborda una película con un margen de improvisación tan generoso, es fundamental disponer de un guión sólido; un buen texto que evite la pérdida del rumbo y permita desechar hallazgos que no tienen ninguna importancia dentro de la narración. A modo de precaución, también es importante rodar la mayor cantidad de material posible, de forma que en la mesa de montaje haya posibilidades de organizar adecuadamente cada secuencia.

Echar a andar un filme como éste depende de un escenario peculiar. Dentro de este espacio de signos, la Patagonia es un territorio primigenio que nos recuerda cómo debió de ser el planeta hace millones de años. La lejanía consigue que las crisis –incluida la más próxima– lleguen con sordina a sus habitantes, aislados y necesariamente solidarios. Quizá por ello esta región aparece como una reserva moral en el inconsciente colectivo de los bonaerenses, lo cual me sirve, de paso, para explicar el éxito del filme. Dado que las últimas producciones que han llegado a las salas inciden en los aspectos terribles de nuestra sociedad, los argentinos han hallado un respiro en *Historias mínimas*, donde ningún personaje es verboso o dice algo trascendente, donde la ternura, la cotidianidad y el humor conservan su vigencia. De forma oportuna, el escenario patagónico adquiere hoy mayor interés gracias a los cuatro proyectos que ahora se ruedan allá, incluido el nuevo largometraje de Luis Puenzo, *La puta y la ballena* (2004).





Gerardo Vera: *Deseo* (2002)

# Balance del exilio y los retornos[1]

*Cecilia Roth*

Cuando vuelvo la vista hacia el pasado, confirmo que ha sido para mí un privilegio estar en el lugar indicado en el momento preciso. Podría abundar en ejemplos que subrayen esta circunstancia feliz. Muy en particular, lo demuestran las primeras películas que rodé junto a Pedro Almodóvar durante mi estancia en España: *Pepi, Lucy, Boom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983) y *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). Todos estos proyectos coincidieron con un momento histórico tan notable como la transición democrática. Llegando al centro del tema, entiendo que fue una enorme fortuna vivir aquella primavera española[2]. Sin embargo, en este plano actuaba otra fuerza que al fin se volvió imperiosa: el enorme deseo de retornar a la Argentina, para de esa forma entender qué significado tenía ese paréntesis que había dejado sin cerrar. Incluso la crisis actual me obliga hoy a revisar un sentimiento tan enraizado. A partir de este último designio –y aunque durante el mandato de Menem sentía vergüenza por ser argentina–, el dolor por cuanto sucede en mi país queda solapado por un fuerte afán de compromiso. Ya sin contradicciones, dicho afán se traduce en una inevitable necesidad de pertenecer a aquel lugar donde nací.

Esto, qué duda cabe, permite extraer un mayor significado de los recuerdos. Por esta línea, la participación en *Kamchatka*, de Marcelo Piñeyro, me ha hecho revivir en qué sentidos afectó a mi familia el exilio. Buscando un paralelismo con los personajes de la película –sobre todo en la raíz de sus actitudes–, pienso en cómo creíamos en la brevedad de la dictadura. Aquello parecía que iba a acabar en dos me-

[1] *Actriz argentina, bien conocida por su intervención en numerosos largometrajes españoles. Este artículo incluye declaraciones recogidas el 21 de junio de 2001 y el 25 de noviembre de 2002, durante las presentaciones de* Una noche con Sabrina Love, *de Alejandro Agresti, y* Kamchatka, *de Marcelo Piñeyro.*

[2] *La dictadura argentina condujo hasta la España de la transición a un buen puñado de intérpretes argentinos. Entre ellos, exiliados como Raúl Fraire, Luis Politti y Héctor Alterio destacan por su prolífica trayectoria cinematográfica. Durante esa etapa de apertura, Marilina Ross protagonizó* Al servicio de la mujer española *(1979), de Jaime de Armiñán, quien a su vez realizó* El nido *(1979), cuyo elenco encabezaban Alterio y Politti.*

ses. «¿Cuánto va a durar esto?», nos preguntábamos. Y por lo común, la respuesta era: «¡Poco!». Tanto es así que, llegada la hora de buscar acomodo en España, mis padres dijeron: «Nos vamos por un año sabático. En cuanto se marche Videla, regresaremos». La historia, como es sabido, discurrió hacia otros límites.

Por todo ello, el rodaje de *Kamchatka* significó una profunda angustia. Encarnar a sus personajes era algo así como hacer digitopuntura: nuestra memoria queda tatuada en la piel, y al tocar cada punto, brotan viejas emociones. De ahí que fuera surgiendo, al paso de la filmación, toda esa cotidianidad, todo ese cúmulo de pequeñas vivencias íntimas que no figura en los documentos y que luego acaba siendo borrado por los titulares. No es difícil, por consiguiente, reconocerse en los protagonistas y entender lo mucho que se perdió cuando ingresaron en la lista de los desaparecidos. El asunto no es de importancia menor. Se olvida en ocasiones que cada desaparecido llevaba una vida familiar, sentía amor o amistad, iba a su trabajo y, en definitiva, compartía su existencia con quienes hoy lo recuerdan. A efectos sentimentales, la mirada histórica nos facilita una perspectiva general de la que ellos carecieron. Con seguridad, esto también influye en nuestra labor interpretativa, porque cuanto ahora sabemos acerca de aquella tragedia es mucho más de lo que entonces pudo llegarse a conocer.

En otro sentido, la inspiración para interpretar personajes tan singulares resulta difícilmente descriptible. Tiendo a creer que los actores tenemos una extraña personalidad, en la que intervienen mecanismos sutiles, puestos en marcha durante la lectura del guión. Al enfrentarnos al libreto, surge ese rol que va a incorporarse a la vida del intérprete y que, en sentido inverso, va a enriquecerse con la propia existencia del actor. Dentro de este contexto, el engranaje comienza a evolucionar de manera muy arbitraria e inconsciente. Imagino, sin embargo, que este proceso cambia de línea de acuerdo con las cualidades y exigencias de cada personaje.

En esta categoría corresponde ubicar un ejemplo y si elijo el punto de vista adoptado para interpretar a la estrella pornográfica de *Una noche con Sabrina Love* es porque aquél tiene su particularidad. Además de todas las vivencias internas que volqué en esta mujer, también elaboré mi observación de dos auténticas actrices de lo que en Argentina llamamos *cine condicionado*. Cosa curiosa: al final, todo este progreso me sirve para confirmar que ciertas intuiciones, plenamente inconscientes, son la alternativa más certera. En todo caso, es esta decisión intuitiva la que permite plasmar los elementos interiorizados y también los datos extraídos de la observación.

Dado que no pretendo encasillarme en un determinado tipo de roles, me agradó muy especialmente que me propusieran dar vida a alguien como Sabrina Love. Nunca pensé que fuera a encarnar a una *pornostar*, así que esta oportunidad me permite acumular un registro más, que aún no había explorado. Por fortuna, Alejandro Agresti es un realizador que tiene muy claro el modo en que quiere construir su universo narrativo. Sin duda, el imaginario de este director permanece acá expuesto con mucha solidez. Eso sí, partiendo en lo esencial de la novela homónima de Pedro Mairal que sirve de base al libreto.

De más está aclarar en qué grado la película es fiel al relato que le sirve de referencia. Puestos a cotejar adaptaciones, comprobaremos que el cine siempre acaba alejándose del original literario. Es absurdo pensar en un calco cinematográfico de la obra escrita. Y por otro lado, no creo que Mairal se disguste con los cambios. Muy al contrario: el hecho de que su novela ganase el premio Clarín, vendiendo de paso los derechos para esta versión, ya justifica su actual alegría.

El trabajo con el resto del elenco de *Una noche con Sabrina Love* también significó una muy grata experiencia. Giancarlo Giannini es un actor generoso de quien siempre cabe aprender nuevos recursos. En esta oportunidad, llegó a decir sus líneas tras memorizarlas fonéticamente, y es todo un logro que consiga hablar en un castellano con muchos detalles de lunfardo. El encantador Tomás Fonzi, con quien he vuelto a coincidir en *Kamchatka*, posee, aun a pesar de su juventud, una experiencia televisiva muy dilatada. No en vano, protagonizó a lo largo de tres años una serie muy exitosa –*Verano del 98* (1998-2000), de Carlos Luna y Federico Palazzo–, acreditando esa sólida formación que ahora le lleva al teatro de la mano de Lluis Pasqual, quien lo sitúa junto a Alfredo Alcón en un montaje de *La tempestad*.

El caso de Norma Aleandro requiere una aclaración, pues aunque su nombre sobresalga en el reparto, no compartimos secuencias en la película de Agresti. Quisiera trabajar con ella y, de hecho, durante el proceso preparatorio de *Vidas privadas* (2001), que dirige Fito Páez, Norma figuraba como la actriz encargada de interpretar a quien es mi madre en la ficción. Finalmente, otros trabajos en el teatro y el cine le impidieron dar vida a ese papel que luego recayó en Chunchuna Villafañe, otra excelente actriz que coincidió con Aleandro en *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo.

De forma oportuna, la película de Fito Páez me permite retornar a una etapa de nuestra historia aludida con anterioridad. En líneas generales, el guión de este largometraje, firmado por Fito junto a Alan

Pauls, explora la resaca de la dictadura, y de alguna manera, trata de mostrar en qué nos hemos transformado, inadvertidamente, los argentinos. Quien protagoniza la trama es Carmen Uranga, una mujer que lleva veinte años viviendo en España y debe regresar a su país. Aunque pertenece a una familia de la oligarquía, fue detenida en 1978 junto a su esposo. Por muchos motivos, ahí comenzó su tragedia: durante el internamiento en el campo de concentración, esta mujer descubrió que su marido era un militante de alto nivel. Finalmente, a él lo hicieron desaparecer, pero ella logró salir del cautiverio gracias a los vínculos de su familia con la cúpula militar. Durante su exilio español, se transforma en una empresaria calculadora y solitaria, distante a tal extremo que nadie la ha vuelto a tocar o a besar. Ha perdido la memoria: aparta de sus recuerdos lo que ocurrió dos décadas atrás. Al cabo, tiene que retornar a Buenos Aires porque su padre (Héctor Alterio) está próximo a la muerte. Será entonces cuando conozca a Gustavo Bertolini, el personaje al cual interpreta Gael García Bernal. Este es un joven con quien se embarca en una relación muy particular. Cuando aparezca el amor entre ambos, lo hará dentro de un cerco de fantasmas. Así, pues, pese a que la unión se consuma en el escenario sexual, éste es percibido en clave tortuosa y perversa. Semejante insistencia del pasado, de forma tangencial, perfila un personaje grave, útil para transmitir como certeza la realidad de un país que no puede ser feliz.

# Reencuentro en España

*Leonardo Sbaraglia*[1]

El modo en que el cine español ha llegado a reunir a colegas argentinos que no habían trabajado juntos previamente constituye, sin lugar a dudas, una experiencia magnífica. Nada más aplicable al caso que mi propia circunstancia profesional. Gracias a la industria cinematográfica española, se ha cruzado en mi camino la oportunidad de trabajar con intérpretes de la talla de Alfredo Alcón. Lo cual, qué duda cabe, es muy de agradecer. Naturalmente, en esta formidable situación cobra mucho sentido intervenir en el mismo largometraje junto a dos compañeras y compatriotas a quienes admiro: Norma Aleandro y Cecilia Roth.

Habida cuenta de la soberbia carrera de Norma –es una de las mejores actrices del mundo–, sólo me cabe interpretar esta coincidencia como un privilegio. Sólo habíamos actuado juntos en una película anterior, y ya me pareció una experiencia fabulosa, de modo que formar parte del mismo elenco en *Deseo* (2002), de Gerardo Vera, viene a ser un ejercicio de alto valor para mí.

El caso de Cecilia es distinto, pues ambos habíamos coincidido en varias producciones televisivas que se rodaron en la Argentina. Por ejemplo, *Atreverse* (1990), de Alejandro Doria. Aparte de eso, también actuamos juntos en películas como *Caballos salvajes* (1995) y *Cenizas del paraíso* (1997), lo cual sirvió para acrecentar nuestra amistad y asimismo espoleó el deseo de volver a encontrarnos. Para aclarar este ánimo, me conviene describir el talante artístico de mi compañera. Dicho en forma abreviada: resulta muy estimulante interpretar un papel junto a Cecilia Roth. Y el motivo es claro: la intensidad que aplica a sus personajes obliga a quienes comparten su escenario a extraer una energía similar. Semejante correlación de fuerzas, como es de imaginar, repercute en los resultados artísticos de cada secuencia.

[1] *Actor argentino, conocido por su intervención en largometrajes como* La noche de los lápices *(1986),* Tango feroz: La leyenda de Tanguito *(1993),* Caballos salvajes *(1995) y* Plata quemada *(2000). Las declaraciones que componen este artículo fueron recogidas el 21 de octubre de 2002, durante el encuentro con la prensa que antecedió al estreno del filme* Deseo, *de Gerardo Vera.*

La cuestión que acá describo –no hace falta insistir en ello– reside en la personalidad y también en la técnica. Por lo que hace a la película de Vera, este proceso tan penetrante, tan enriquecedor, beneficiaba asimismo a mi interpretación de Pablo. Como la audiencia podrá comprobar, este personaje es un empresario argentino cuyo origen alemán le facilita la posibilidad de formar parte de una red de espionaje nazi, organizada con el propósito de facilitar la evasión de criminales de guerra. En principio, según figuraba en el guión original de Ángeles Caso, el tal Pablo era español. Más tarde, Gerardo decidió incorporarme al reparto, por lo cual hubo que reencauzar el libreto. La modificación, según he sabido después, significó el esbozo de otras figuras que también compartieran mi nacionalidad.

Esta deriva, en cualquier caso, tenía su legitimidad histórica dentro de una ficción que se ubica en el Madrid de 1945. Diré más: como argentino entiendo lo necesario que resulta descubrir ese tramo del siglo XX. Por supuesto, son muchos los argentinos que saben de las relaciones que existieron entre Perón, Franco y el Eje; pero también hay otros espectadores de mi país que ignoran los detalles de dicho vínculo.

Aparte de estos contactos entre el gobierno español de la dictadura y el gobierno peronista, casi todo el mundo ha oído rumores acerca de los numerosos jerarcas nazis que hallaron refugio en Argentina una vez acabada la Segunda Guerra Mundial. Todavía hoy este asunto genera controversia. Aun sin entrar en la ideología de Perón, el hecho cierto es que hubo una negociación germano-argentina que se reflejó en términos de intercambio económico. A no dudarlo, un repaso como éste que propone la película puede suponer una sorpresa desagradable para una parte de la audiencia. Entiéndase que, cuando hago esta reflexión, son los peronistas quienes gobiernan Argentina.

Dentro de tal contexto histórico, mi personaje, visto a través de sus vínculos sociales y familiares, posee una lógica inexorable. Por ejemplo, su madre, Clarita, encarnada por Norma Aleandro, es una dama de la alta sociedad, típica representante de la oligarquía. Entre líneas, podemos pensar que sus antepasados pudieron protagonizar el último cuarto del siglo XIX. Acaso como participantes en ese genocidio que fue la Conquista del Desierto, y cuya gran ofensiva se debió al general Julio Argentino Roca. Dado que el principal propósito de estas campañas militares era eliminar a miles de indígenas para afrancesar al país, podemos trazar sin problemas una estirpe ideológica que comience en aquella generación y que al fin conduzca hasta el militante nazi a quien yo doy vida. No en vano, el tal Pablo sostiene las mismas ambiciones y

el mismo concepto social que sus predecesores. La suya es la cultura de la deshumanización: un dominio en el que ha crecido y que le lleva a reproducir un sesgo de esta misma inclemencia en cada una de sus relaciones particulares. Consiguientemente, una figura construida con estos elementos será capaz de acariciar con la misma mano que luego ordena muertes o tormentos. En la propia Argentina conocemos casos de torturadores que después de martirizar a sus víctimas recuperaban una vida familiar aparentemente normal. Esto es algo de sobra difundido.

No resulta casual que en ese plano aceche siempre la tentación del estereotipo. Pero el asunto que aborda la película es complejo y requiere sutileza a la hora de fijar los caracteres. Para mí suponía todo un desafío llegar a comprender a una persona capaz de promover y justificar el genocidio. Buscando una senda menos tortuosa, pude limitarme a obedecer la lógica interna plasmada en el libreto, tan sólidamente construido. Sin embargo, quise ir más allá. Quise documentarme, buscar información acerca del contexto histórico, y ello me dio la oportunidad de leer el diario íntimo de Goebbels, idóneo para penetrar en una mente como la de Pablo. Mi objetivo, en suma, era humanizarlo, perfilando así a un hombre convencido de la virtud de su proyecto, un tipo a quien no le importa que ese plan político exija el exterminio de miles de personas.

De otra parte, la terrible idea de la eugenesia cuadra bien con esa pasión ciega que mantiene con Elvira (Leonor Watling). En cierto modo, Pablo descubre en ella a alguien conveniente para su proyecto de una raza superior. Casi podríamos decir que, en ese planteo distorsionado, la considera una hembra de fino linaje. Para colmo, ella es su opositora ideológica –Elvira es hija de un médico republicano que fue fusilado por los franquistas–, lo cual infunde a mi personaje un mayor entusiasmo. En este juego del deseo, Pablo sabe que si conquista a esta difícil mujer va a poder conquistar a todas las mujeres del mundo. A pequeña escala, este empeño pasional también determina una meta que guarda relación con el proselitismo nazi.

Ambos amantes deben afrontar una relación substancialmente trágica. Dentro de esa experiencia sentimental que comparten, los dos se van enamorando de algo que no existe y que inventan en el otro. No quieren reconocer la verdad de sus vidas respectivas porque este amor, como bien saben, entra en competencia directa con sus valores individuales. Es ésta la razón por la que Elvira y Pablo deben construir una ilusión paralela que sostenga, al menos por un tiempo, la entrega amorosa. En contraste, Pablo mantiene con Alina (Cecilia Roth) una rela-

ción de colegas de trabajo que asimismo comparten una misma causa. Más allá de su identidad política –ambos pertenecen a la trama nazi–, lo patente es que establecen un lazo sexual más bien ambiguo y difícil de definir. Al final, aquello que los une es la carencia de afecto, y también el sentimiento de superioridad: algo que viene a otorgarles el hecho de creerse parte de una casta de elegidos.



Gerardo Vera: *Deseo* (2002)

# Argentinos en el cine uruguayo

*Federico Luppi y Diego Arsuaga*[1]

*Gracias al estreno de* El último tren *(2002), los espectadores españoles tuvieron conocimiento de una cinematografía humilde, la uruguaya, cuya identidad queda difuminada en el exterior por dos factores: la brevedad de su filmografía y la cautelosa alianza que sostiene con la industria argentina. Desde hace décadas, esta última es capaz de proporcionar metas más amplias a un buen número de profesionales del mundo audiovisual de Uruguay, formados inicialmente en Montevideo pero luego radicados en Buenos Aires. En sentido contrario, es obvio que el cine de la pequeña república también se beneficia de este trasiego. El cruce de declaraciones que a continuación protagonizan el director uruguayo Diego Arsuaga y el actor argentino Federico Luppi permite comprender en qué medida el cine de ambos países aspira a una meta común.*

FEDERICO LUPPI: Si bien algunos creemos que tal cosa es absolutamente incierta, hay un viejo equívoco que considera uruguayos al escritor Mario Benedetti y al futbolista Enzo Francescoli. Ironías aparte, se sabe que la historia dictaminó lo que hoy es Uruguay como un manejo de la diplomacia inglesa. Dada la afinidad y cercanía que hay entre nuestros países, resulta bastante extraño el hecho de cruzar esa frontera que nos separa. En realidad, y sobre todo a efectos personales, este límite tiene una vigencia relativa.

DIEGO ARSUAGA: Claro que nos afecta muy profundamente esta vecindad. Es mucho lo que compartimos, a tal extremo que los uruguayos solemos bromear diciendo que tenemos una provincia grande al lado que es la Argentina.

[1] *Diego Arsuaga es un conocido realizador de publicidad que asimismo ha desempeñado diversas actividades en el cine comercial del Cono Sur. Aparte de dirigir* Otario *(1997) y* El último tren *(2002), se encargó de coproducir el largometraje* Plata quemada *(2000), de Marcelo Piñeyro. El actor Federico Luppi, protagonista de* El último tren, *intervino junto a Arsuaga en una rueda de prensa celebrada el 13 de noviembre de 2002, de la cual extraemos el diálogo reproducido en este artículo. Parte de las declaraciones de Luppi proceden de una entrevista anterior, obtenida el 10 de enero de 2002 con ocasión del estreno de* Un lugar donde estuvo el paraíso, *de Gerardo Herrero.*

F. LUPPI: Vistas desde una perspectiva más amplia, las fronteras siempre tienen esa condición entre exacta, difusa y confusa. Se trata de contornos donde todo es posible y nada es del todo verificable. Además, persiste en ellos un matiz misterioso, casi metafórico, propio del «no ha lugar». Subrayo esto a propósito de otra película reciente, que también reúne a profesionales de distintos confines de Latinoamérica, *Un lugar donde estuvo el paraíso* (2002), de Gerardo Herrero. En la ficción ahí propuesta, la frontera se plantea en los términos de una utopía negativa, lo cual deja reducido al continente a sus términos menos benévolos. Esto es: un territorio que generalmente está en manos de individuos poco recomendables, con mucho poder y poca autoridad, con mucha capacidad de abrir fuego, y consiguientemente, con muy poca moral. Como podrán comprobar los espectadores, tanto el largometraje de Herrero como la novela en la cual halló inspiración su guionista se ambientan en un lugar situado en la linde que separa tres países latinoamericanos. En este caso, el dominio fronterizo viene a ser Babel, descrita en su acepción más terrible. Hablo de un espacio donde hay contrabando de ideas, donde se practica el terrorismo. Aunque también lo habita gente culta, al final las venganzas se compran a un peso[2].

DIEGO ARSUAGA: En el caso de Argentina y Uruguay, la frontera es un marco de intercambio constante y de identidades compartidas. En realidad, formamos una sola comunidad, pero sucede que un azar de la historia nos separó. A mitad de camino entre los dominios brasileño y argentino, formamos ese pequeño Estado-bisagra que, según repiten nuestros textos escolares, diseñaron interesadamente los ingleses. Hoy constituimos una población de poco más de tres millones de habitantes, lo cual nos obliga a repensar nuestra proyección externa. De paso, tal coyuntura también explica por qué consumimos cultura argentina y por qué la identificamos como propia. No hace falta insistir en ello: hay un buen puñado de ejemplos que demuestran esta consonancia rioplatense. Basta con hacer memoria, porque son muchos los uruguayos que

[2] *El citado largometraje de Gerardo Herrero,* Un lugar donde estuvo el paraíso, *se rodó a partir del libreto de Jorge Goldenberg, inspirado a su vez en una novela escrita por el chileno Carlos Franz. De acuerdo con la filosofía transfronteriza que describe Federico Luppi, los intérpretes escogidos para conformar el elenco protagonista fueron la chilena Paulina Gálvez, los argentinos Luppi y Gastón Pauls, la española Elena Ballesteros y el peruano Gian Franco Brero. Financiada en régimen de coproducción, la película se llevó a término con capital español y, en menor medida, con fondos procedentes de Argentina y Brasil. Herrero ubicó el plan de rodaje en la selva de Iquitos, un espacio fronterizo entre Perú, Brasil y Colombia. En el mismo terreno se filmaron* Fitzcarraldo *(1983) de Werner Herzog, y* Pantaleón y las visitadoras *(2000), de Francisco Lombardi.*

forman parte del universo artístico argentino. A decir verdad, los lazos son tan estrechos que ya ni nos preocupamos por distinguir el lugar de nacimiento de cada quién.

F. LUPPI: Sin duda, en lo que se refiere al mundo del espectáculo, sabemos que en Argentina hay un porcentaje elevadísimo de producciones televisivas y de montajes teatrales realizados por uruguayos. La colaboración es indispensable y eso es obvio cuando hablamos de la industria del cine en Uruguay. Es el desemboque lógico de una cinematografía que ha hecho varios intentos –intentos logrados, pero aún tímidos– de mostrar sus peculiaridades y sus méritos. Todo ello tiene que ver con ese panorama un poco más amplio que plantea el régimen de coproducción. Es absurdo creer que los países latinoamericanos pueden lanzar largometrajes de financiación propia, porque casi todas las industrias fílmicas del área están heridas de muerte. Tengamos claro que la aventura del cine, con toda su complejidad, es inviable sin esta fórmula cooperativa. Que los productores españoles se preocupen de intervenir en proyectos como *El último tren* tiene, pues, un claro sentido. Sin ir más lejos, de la docena de proyectos que se plantearon en Argentina el pasado año, la mitad fueron cofinanciados por medio de capital español.

D. ARSUAGA: Nuestra película dispone de tres compañías productoras: Patagonik Film Group de Argentina, Tornasol Films de España y Taxi Films de Uruguay. Pero debo precisar que en el origen de dicha cinta hay una inspiración claramente argentina, porque me propuse desde el primer momento que el trío protagonista lo formaran los mismos intérpretes que intervinieron en *La Patagonia rebelde* (1974), de Héctor Olivera: Pepe Soriano, Héctor Alterio y Federico Luppi. Como cinéfilo, me crié viendo películas como ésta, y ello cimenta en buena medida mi memoria cultural. En este campo, debo reconocer, asimismo, cuánto me importa la obra de Adolfo Aristarain, cuyos planteamientos son recurrentes en mi actividad cinematográfica.

F. LUPPI: El tema de fondo que dinamiza *El último tren* nos parecía importante. Había que filmarlo, porque expresa circunstancias que ya son casi endémicas en nuestros países. No obstante, aún hablo de este filme con tinturas de afecto, sin entrar en detalles técnicos.

D. ARSUAGA: Mi intención era narrar un cuento muy sencillo que tiene su arraigo en acontecimientos reales. Los protagonistas forman parte de la Asociación de Amigos del Riel. Cuando un estudio de Hollywood adquiere una locomotora uruguaya del siglo XIX, ellos deciden secuestrar la máquina y recorrer con ella el interior del país.

Conozco varias historias auténticas muy similares a ésta. Por ejemplo, hay noticia de un grupo que tomó una locomotora y que llegó cerca de Brasil. Dado que las vías ya no son rentables, la eliminación del tránsito ha dejado a numerosos pueblos completamente aislados. De ahí que muchos uruguayos, heridos por la ausencia de trenes, juzguen con simpatía este tipo de aventura. La idea era simple y podía quedar expuesta en clave de *western*. En esencia, pretendíamos narrar el viaje interior de los protagonistas, mientras éstos dialogan a bordo de una máquina que es perseguida rumbo a la frontera. Al final, el proyecto quedó definido por contraposición al cine hollywoodense, ajustándonos a las magnitudes que podemos manejar en Uruguay, un país pequeño y escasamente conocido en el que esta variedad de hechos se torna mucho más creíble. A partir de la trama original, dimos vueltas al libreto y también hicimos las pesquisas necesarias para financiar el rodaje. A esas alturas, ya era una exigencia concluir el plan previsto: formular lo que se perfilaba como un retrato generacional, como la expresión de una ética antimaterialista que defendieron nuestros padres y que aún debiera conservar su vigencia. En otro plano, queríamos hacer un esbozo de Uruguay a través del cine. Un esbozo en el cual los uruguayos podamos vernos reflejados.

F. LUPPI: A los actores también nos pareció éste un guión sumamente atractivo. A la hora de tantear un libreto, me dejo llevar por un criterio muy simple, y es que los personajes que a mí me interesan suelen habitar entornos sociales claramente definidos. A partir de esta premisa, el trabajo del actor consiste en resolver cuál es el telón de fondo sobre el que hacer caminar a estas figuras. Desde el punto de vista estrictamente profesional, no creo en ese tipo de cine difuso, sin profundidad, donde los personajes no saben bien de dónde vienen o hacia dónde van. Y no es que defienda el cine *social* en el sentido esquemático del término, pero considero importante que aparezcan los datos de la realidad: aquellos matices que determinan cierta forma de pensar y de proceder. Al sondear este modelo, se configura la trayectoria personal de los personajes. Una línea que, en el filme que nos ocupa, bordea la utopía, con su efecto vivificante y alentador. Hago otro inciso en este punto para declarar que el pensamiento utópico no tiene edad. No solamente lo creo así; también hago de ello una ideología, un discurso personal. De no experimentar esa certeza, tendría que buscar un rincón para exiliarme.

D. ARSUAGA: Ésa es la ética que antes comentaba. Un modo de entender el mundo que tiene que ver con las cualidades personales, pero no con las posesiones.

F. LUPPI: Por eso hay que tomar con entusiasmo proyectos como éste, que hunden sus raíces en la vida de los pueblos. Y es que la utopía –insisto– no es una aspiración caduca o decadente, del mismo modo que esas calamidades de las cuales habla Hamlet tampoco tienen un lugar preciso ni una fecha fija. Por lo demás, dentro de este marco no hay demasiados caminos a elegir. O bien luchamos contra la injusticia o bien ésta nos devora.

D. ARSUAGA: Al plantear estos ideales, también sale a relucir el subtexto de *El último tren*: lo mucho que nos inspiró la idea original y los acontecimientos que le sirven de base. Reunir al elenco que participó en *La Patagonia rebelde* me permitía insistir en este matiz. De otro lado, la proposición era modesta y requería un reparto así de sólido. Como filmamos el sesenta por ciento de la película en exteriores, la mayor parte de la acción se desenvuelve en los cuatro metros de la cabina. Sin actores de semejante calidad, dicho planteamiento escénico no hubiera sido viable

F. LUPPI: A la hora de comentar esta relación que se organiza entre el director y los intérpretes, recupero siempre de la memoria una frase espléndida de Fernando Rey, quien dijo que ninguna película le había ayudado a rodar la siguiente. Puesto en términos más personales: cada nuevo largometraje funda una complejidad de factores que me inspira el mismo temor. De nada sirven acá las certezas. Cuando me aproximo a directores con amplia experiencia siempre reitero la misma pregunta: por qué razón se equivocan individuos de tal sabiduría fílmica. Y es que, aun siendo estupendos contadores de historias, pueden caer en el error, porque el cine no es una ciencia exacta. Tiene que ver con ingredientes más sutiles y azarosos, como ese tipo de ritmo que adquiere el relato puesto en imágenes, o como los sentimientos que van transmitiéndose a través de la cámara. De ahí que yo mismo prefiera evitar los prejuicios. He colaborado con cineastas de amplia trayectoria obteniendo resultados francamente negativos. Y en contraste, me han dirigido realizadores jóvenes que no necesitaban reverdecer laureles; directores abiertos, más irrespetuosos con las convenciones, capaces de conducir un determinado proyecto a un excelente resultado. Al final, el talento es lo que prima en este mundo tan contradictorio. Por eso es por lo que prefiero adoptar una actitud receptiva.

D. ARSUAGA: Oportunamente, este proyecto nos reúne en un momento del cine uruguayo que cabría considerar *explosivo*. Después de un largo periodo, durante el que apenas llegaba a las pantallas un filme nacional cada veinte años, el último lustro se caracteriza por una ca-

dencia mucho más fecunda, con un promedio de dos lanzamientos anuales. Este ritmo tan provechoso induce al optimismo y nos permite distinguir, aun en mitad de la crisis económica, un auténtico *boom* de la cinematografía uruguaya[10].

F. Luppi: Al margen de estos detalles de producción, hay rasgos de un reencuentro –el de los tres actores que encabezamos el reparto– que se pueden descrifrar en el terreno de lo personal. Después del mucho tiempo transcurrido desde que estrenamos *La Patagonia rebelde*, nos determinó en esta nueva cita la peculiar circunstancia del rodaje.

D. Arsuaga: Ahora puedo ver la naturalidad de esa reunión. Desde el primer momento, hubo un acuerdo en lo que concierne a la película. Bastaba con que coincidiesen las fechas disponibles de Luppi, Soriano y Alterio. La cuestión grave, no obstante, consistía en determinar si el filme era o no viable en Uruguay. Más tarde, a medida que fueron cediendo los obstáculos, todo empezó a funcionar espontáneamente. Ahora bien, debíamos afrontar todavía dos inconvenientes de cierta importancia. Uno guarda relación con el trabajo del operador, y es el desequilibrio del clima uruguayo. El otro es de índole mecánica, y viene motivado por la antigüedad de la locomotora, no siempre tan eficaz como deseábamos. Frente a los altibajos climáticos era muy fácil flaquear. Provengo de un gremio –la dirección de fotografía– que me inducía a desesperarme desde la primera jornada. En realidad, fue nuestro operador, Hans Burmann, quien logró transmitir calma al equipo. Con una dilatada experiencia y una bonhomía indudable, Hans marcó el ritmo. Cuando la lluvia arreciaba, nos resguardábamos. En cuanto el sol volvía a brillar, realizábamos una toma. El caso es que la ficción transcurre a lo largo de dos días de luz y, finalmente, conseguimos la ansiada continuidad en el registro fotográfico. Todo ello sin retrasos en el plan previsto.

[3] *A mediados de los ochenta, regresaron a Uruguay directores exiliados como Mario Handler, Walter Tournier y Mario Jacob. Por las mismas fechas, un buen número de jóvenes realizadores se decidió a formar una cinematografía local usando como herramienta de rodaje la videograbadora. La legislación fílmica promulgada en 1995 respaldó un primer plan de subvenciones oficiales que sirvió para impulsar al sector más allá de este breve horizonte. En 1993, con financiación procedente de México, Cuba y el Reino Unido, Pablo Dotta estrenó* El dirigible. *En adelante, los festivales especializados concedieron una atención creciente al cine local y ello permitió el trasiego de títulos como* El viñedo *(1999), de Esteban Schroeder,* En la puta vida *(2001), de Beatriz Flores Silva,* 25 Watts *(2001), de Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella,* Caribbean Christmas *(2001), de Walter Tournier,* La espera *(2002), de Aldo Garay,* Estrella del Sur *(2002), de Luis Nieto, y* El viaje hacia el mar *(2003), de Guillermo Casanova. Dentro de este programa de estrenos, ha sido de gran provecho comercial y artístico la actividad que desarrolla la Asociación de Productores y Realizadores de Cine y Video del Uruguay (ASOPROD).*

F. LUPPI: En aquello que tiene que ver con las relaciones, nos sirvió de ayuda el hecho de filmar lejos de la ciudad, lejos de los parientes y de todos esos asuntos cotidianos que llevan a la distracción. Alterio y yo habíamos coincidido previamente en películas como *Caballos salvajes* (1994), de Marcelo Piñeyro, y *Las huellas borradas* (1999), de Enrique Gabriel, pero ésta fue una ocasión estupenda para que los tres, incluido Pepe Soriano, hiciéramos balance de las experiencias compartidas. Surgieron en nuestras conversaciones recuerdos del sindicalismo actoral y del teatro independiente; anécdotas y sensaciones que, poco a poco, nos hicieron caer en la cuenta de lo viejos que ya somos. Como el libreto nos gustaba por igual, los tres estábamos de acuerdo en que disponíamos de las mejores condiciones posibles para trabajar. Al final del rodaje, cada uno sabía algo más de los otros. De esta amistad también podríamos decir que fue previa a la hecatombe y es que a los pocos días de concluir la filmación, detonó la crisis económica y un incendio inapagable recorrió Argentina, Brasil y Uruguay. Hay que decirlo: para nuestra suerte, el de *El último tren* fue un rodaje anterior al desastre, lo cual nos permitió filmar sin necesidad de distanciarnos del dolor. La situación contraria –construir un personaje en medio de semejante tribulación– hubiera significado una terrible experiencia. A este alivio, sin embargo, corresponde un mal recuerdo que planteo a modo de contraste. En 1982 rodé *Plata dulce* a las órdenes de Fernando Ayala. Era un relato sobre la hiperinflación que manejó el ministro de Economía, José Martínez de Hoz. El argumento aludía a un fenómeno muy divulgado: con la revaluación del peso, los argentinos viajaban por el mundo diciendo «Déme dos» allá donde entraban a comprar. Cuando comenzó la filmación, todos teníamos que convivir con la noticia de que los soldados argentinos habían desembarcado el 2 de abril en las Malvinas. En fin, todo aquello fue una demencia. Con el curso de la guerra, nuestro trabajo adquirió un tono casi agónico. Pese a la falta de sueño y a la amargura, debíamos repetir diariamente nuestros diálogos sin que se notara un tono angustioso, que hubiera sido más acorde con la realidad. El último golpe de claqueta coincidió con la rendición argentina, el 4 de junio. Con esto se explica por qué guardo una memoria tan tenebrosa de aquel filme y por qué prefiero lo ocurrido con *El último tren*. En este último caso, todo fue a su debido tiempo: terminamos y después vino el lío.

D. ARSUAGA: Es obvio que en Uruguay también sufrimos la crisis, pero con más de una peculiaridad que tiene que ver con nuestra idiosincrasia. Pongo un ejemplo: en toda Latinoamérica se ha generalizado

la venta de empresas públicas. Pues bien, cuando nuestro Parlamento votó la ley que permitía esa operación, hubo un movimiento popular en contra. Muchos uruguayos reunieron firmas y al cabo se celebró un *referendum* que permitió derogar dicha ley. Por consiguiente, ahora nos encontramos tan mal como nuestros vecinos, pero en el peor de los casos, aún nos queda algo que vender. Este es un asunto central en la película. De otra parte, también es cierto que nos desagrada el riesgo. Tenemos miedo a los cambios, vengan éstos de la derecha o de la izquierda. En realidad, el periodo glorioso de Uruguay llegó a su punto culminante en la década de los cincuenta. En adelante, la decadencia fue progresiva. Hay un detalle que resume este proceso: mientras que nuestra cámara de diputados y senadores es un palacio que sintetiza el lujo del pasado, el edificio adyacente, construido no hace mucho, sirve como imagen de la pobreza. Recuerdo lo que me dijo un director eslavo al saber que soy de Montevideo: «Esa es una ciudad donde parece que el futuro ya pasó». Esta frase proporciona la clave para definir a un país que se muestra titubeante, muchas veces temeroso, pero que extrañamente también obedece a impulsos coyunturales.

# Elogio de la resistencia[1]

*Ricardo Darín*

En *Kamchatka* se narra la historia de unos padres que intentan proteger a sus hijos de la persecución que se cierne sobre ellos en 1976, durante la dictadura militar. Muy seguramente, la metáfora implícita en este relato sea aplicable a la actualidad argentina. Me importa en particular esta idea: la resistencia es fundamental. Hay que resistir incluso en el contexto ínfimo, porque tenemos la obligación de hacerlo y porque la crisis que hoy nos abruma no es sólo económica. Cierto es que el colapso adquiere una tonalidad financiera, pero también resulta claro que esa circunstancia adversa tiene razones más antiguas y profundas. De otro modo, no sería posible entre nosotros un fenómeno tan penoso e injustificable como la desnutrición infantil. A mi modo de ver, la única explicación posible para un drama de calibre semejante es la degradación moral, social, ética y cultural. Y aun así, cuesta admitir que un país con posibilidades ilimitadas tenga que encarar finalmente este infortunio.

Tal vez entre las figuras más respetadas en ese trance se sitúen los profesionales de la cultura. Pese a los graves problemas que surgen cada día, los argentinos continúan abarrotando los teatros y apreciando la labor de los artistas. Por situar un ejemplo, diré que así lo hemos comprobado durante las representaciones de *Art*, de Yasmina Reza, obra que interpreto desde 1998 junto a Óscar Martínez y Germán Palacios. De otro lado, en esta pieza se aborda un asunto esencial, la tolerancia, que guarda relación con cuanto vengo diciendo.

En esta situación desfavorable, el público español también ha sido muy generoso con los actores y realizadores argentinos. Nuestro cine está pasando por un momento colosal y eso ha sido bien apreciado acá. Gracias a la buena recepción en España de películas como *El faro del*

[1] *Actor argentino, protagonista de* Perdido por perdido *(1993), de Alberto Lecchi,* Nueve reinas *(2000), de Fabián Bielinsky,* La fuga *(2001), de Eduardo Mignona, y* El hijo de la novia *(2001), de Juan José Campanella. Las declaraciones incluidas en este artículo fueron concedidas el 25 de noviembre de 2002, durante la rueda de prensa previa al estreno de* Kamchatka, *de Marcelo Piñeyro, y en una entrevista posterior.*

*sur* (1998), de Eduardo Mignona, *Nueve reinas* (2000), de Fabián Bielinsky, y *El hijo de la novia* (2001), de Juan José Campanella, también yo he recibido ofertas para rodar con directores españoles. La verdad es que me apena no responder como merece a esta demanda tan satisfactoria. Pero tengo una convicción que procuraré explicar. Entiendo que otros compañeros hayan decidido trasladarse de forma permanente. Es inoportuno generalizar sobre ello: cada circunstancia es particular y necesita un análisis aislado. No obstante, tengo la certeza de que, si bien son muchas las cosas que le van mal a la Argentina, ésta todavía no ha muerto. Así, pues, no es un lugar del que convenga salir huyendo porque la desolación sea absoluta.

Es cierto que el país está gravemente herido, pero sus posibilidades de recuperación dependerán de que alguno de nosotros siga dentro. Honestamente, creo que si alguien tiene la posibilidad de continuar trabajando allá –tal es mi caso–, es importante que se quede y prosiga su labor, porque esto es lo que hará posible que mejore el porvenir.

Frente a este propósito, siempre cabe la singularidad, porque no todo el mundo tiene las mismas posibilidades en la Argentina de hoy. Es comprensible que un desempleado de cuarenta años, con un par de chicos a su cargo y sin un horizonte cercano de progreso, tenga que abrirse camino allá donde se le presente la oportunidad. Y qué mejor opción para él que intentarlo en España, donde siempre hemos sido tan bien recibidos.

Aprovechando esta comprensible afinidad entre ambos países, uno de los proyectos que me ilusionan es la representación de nuestro montaje de *Art* en los escenarios españoles. Aparte de amigos míos, Oscar Martínez y Germán Palacios son dos actores excelentes, muy prestigiosos, cuyo respaldo a esta gira es completo. De paso, un intercambio cultural más no nos vendrá mal y servirá para estrechar lazos con el público español. En buena medida, esa hospitalidad que ahora disfrutamos ya se demuestra desde hace tiempo a través del cine, que continúa siendo un instrumento idóneo para que Argentina y España sigan comunicándose[2].

[2] *El conjunto de intérpretes nacidos en Argentina que han cumplido parte de su trayectoria profesional en España es muy holgado y demuestra esa buena disposición de la cual habla Darín. Entre los artistas que participaron en el cine español a partir de los años cincuenta, figuran Yvonne Bastién, Tota Alba, Mirtha Legrand, Luis Sandrini, Pepe Iglesias «el Zorro», Mabel Karr, Manuel Díaz González, Analía Gadé, Cándida Losada, Carlos Estrada, Alberto de Mendoza, el bailarín Alfredo Alaria, Alberto Dalbes, Amelia Bence, Andrés Mejuto, Luis Dávila, Alberto Berco, Héctor Bianciotti, Susana Campos, Linda Cristal, Libertad Lamarque,*

A ojos de los españoles, hay quien dice ver en mí a un representante sentimental del argentino medio, quizá como reflejo de lo que significó José Sacristán en Argentina. Pero eso no es cierto, y sin duda, es un saco* que me queda demasiado holgado. Crecí en el barrio del Once y soy hijo de un matrimonio de actores, buenos aunque sin suerte. En todo caso, quizá la poca fortuna de mis padres propicie que me hayan llegado todas estas oportunidades por acumulación de *karmas*.

Volviendo a esa idea de la representatividad, destacaré un concepto que arrastro desde que tengo uso de razón. Se trata de un concepto que ahora observo con algo más de claridad, y es que nunca me sentí muy identificado con lo que le pasa a todo el mundo. Por eso, cuando digo algo, lo digo en función de mi persona, sin apoyarme en grupo alguno. Resumiendo: siempre me he sentido una mosca blanca en todos los ambientes. Ello es fruto de la educación que recibí –una enseñanza que no sabría describir con exactitud– y que me libró de toda suerte de fanatismos, fueran éstos religiosos, políticos o deportivos. De ahí que evite los actos multitudinarios. El hombre-masa, plasmado en números inabordables, siempre me causa una sensación arrolladora. En este cauce individual, prefiero considerarme un artesano y no un artista, porque este último es un término demasiado enfático. Y por encima de todo ello, mi temperamento no puede ser representativo cuando el sentimiento generalizado se aleja tanto del optimismo. A pesar de las circunstancias, deseo no apartarme del sentido del humor y trato de mantener el espíritu lo más elevado posible.

Cuando me sitúan frente a mi trayectoria como actor, surge la comparación entre los trabajos más recientes y esa primera etapa en la cual protagonicé aquellos musicales que dirigió Adolfo Aristarain, *La playa del amor* (1979) y *La discoteca del amor* (1980). Al margen de la valoración crítica o popular de productos tan distantes en el tiempo, lo único que puedo exponer como elemento común es la pasión que volqué en todos ellos a lo largo de este proceso. En un mundo plagado de injusticias y desprovisto de ocasiones generosas, tengo la obligación de

*Diana Maggi, Ana Casares, Marta Mandel, Carlos Cores, Perla Cristal, Olga Zubarry, Victoria Zinni, Enzo Viena, Thilda Thamar, Ethel Rojo, Zully Moreno, Alejandro Rey, Milo Quesada y el franco-argentino Jorge Rigaud. También los cineastas argentinos completaron el mismo trayecto, a veces sin posibilidad de retorno. Tales son los casos de Ernesto Arancibia, Enrique Cahen-Salaberry, Tulio Demicheli, León Klimovsky, Luis Saslavsky, Juan Carlos Thorry y Luis César Amadori. Sucediendo a la generación de actores que escaparon de la dictadura –a la cual se alude en otro punto de este dosier–, han enriquecido el moderno cine español actores como Leo Sbaraglia, Gastón Pauls, Miguel Ángel Solá, Leticia Bredice, Darío Grandinetti y Natalia Verbeke.*

* *Saco: chaqueta.*

reconocerme como un afortunado. Una vez admitido ese privilegio, añadiré que nunca tomé mi trabajo como algo sencillo.

Por esta vía, me produjo una gran felicidad el hecho de que Juan José Campanella pensara en mí al escribir en 1983 *El mismo amor, la misma lluvia*, cuyo protagonista no es el prototipo con el cual podían identificarme los directores. En este caso, hablo de un personaje con grandes contradicciones, desorientado, que comete errores. En suma, representativo de una mayoría de argentinos que hemos tenido que reestructurar nuestros principios de acuerdo con los giros de la vida.

Apuntando de nuevo a ese valor artístico y personal, ocasiones como las que me ha facilitado Campanella no sólo implican una carga emotiva muy grande, sino además un compromiso y un mayor interés por los personajes. En consecuencia, procuro involucrarme en la tarea con un esfuerzo arduo. También con una responsabilidad que es inseparable de esta profesión, y que intento acreditar ante todos los proyectos que se me plantean, bien sean éstos una *opera prima* o bien el discurso de un creador veterano.

Este último, por cierto, es el caso de *Kamchatka*, durante cuyo rodaje he podido recordar emociones que experimenté durante las fechas en que se sitúa el relato. Por razones fáciles de argumentar, esta huella a la hora de encarnar a mi personaje es bien distinta a la que siente mi compañera Cecilia Roth, quien tuvo que exiliarse de Argentina junto a su familia. Ése no es mi caso, pero ampliando la perspectiva, no es difícil señalar el dolor o la injusticia como sensaciones compartidas por quienes tuvieron que irse y por muchos de los que permanecieron en Argentina, conscientes de lo que estaba pasando. Como elemento distintivo, esta película juega mágicamente con los tiempos y abre una puerta hacia otro lugar. Una puerta que nos permite mirar hacia el futuro porque está encarada desde el corazón de un niño. Y es que, aun dentro del drama, la esperanza es la categoría en torno a la cual se construye, sin fisuras, este personaje.

# Notas de producción

*Juan José Campanella*[1]

Durante mucho tiempo, he permanecido fuera de mi país: estudié cine y televisión en la Universidad de Nueva York, trabajé como creativo y consultor visual del canal HBO y dirigí varios episodios de la teleserie norteamericana *Historias de vida* (1995). Entre ese año y 1997, dirigí la película *Love Walked In* y realicé producciones televisivas como *Remember Wenn* y *Paramour*. Posteriormente, he abordado otros proyectos en Estados Unidos, como las series *Strangers with Candy*, *Upright Citizens Brigade* y *La ley y el orden*. Haber estado lejos de Argentina a lo largo de un periodo tan dilatado me facilita una visión panorámica de cuanto sucede allá.

Cuando un observador se sitúa en el ojo del huracán, su percepción tiende a confundirse, y como resultado, suele poner el énfasis en aquello que resulta negativo. Desde la distancia, he comprendido que nuestro país abarca mucho más. Siempre dentro de esta perspectiva de conjunto, descubro un cóctel muy complejo, en el cual se entremezclan problemas y también circunstancias maravillosas. Prefiero no olvidar estas últimas, porque, al cabo, son las que me llevan a elegir Argentina como el país donde quiero vivir.

Cualquier alusión a la crisis económica nos conduce frecuentemente a una paradoja de nuestra cinematografía: emergente y exitosa a pesar del colapso financiero. Hay quien procura relacionar ambas categorías, resaltando de ese modo el auge creativo que se da en un marco de necesidad. En general, desconfío de este tipo de análisis. A lo largo de la historia, las cinematografías nacionales han experimentado ciclos de pujanza o declive sin reflejar, para bien o para mal, su coyuntura económica. Hace apenas unos días, cuando se presentó *El hijo de la novia* en el Festival de Munich, tuve ocasión de informarme acerca del último cine alemán. Pues bien, en un país tan firme en sus estructuras, el

[1] *Director argentino, responsable de largometrajes como* El niño que gritó puta *(1991),* El hijo de la novia *(2001) y* Luna de Avellaneda *(2004). Las declaraciones que componen este artículo fueron recogidas el 2 de julio de 2002, durante el encuentro periodístico previo al estreno en España de* El mismo amor, la misma lluvia.

sector pasa por un momento infortunado: en 2001 sólo llegaron a estrenarse quince producciones locales, en su mayoría comedias de escasa finura que no alcanzarán a exhibirse fuera de Alemania. Por contra, Irán, mucho peor situado en el baremo socioeconómico, presenta un cine que no sólo llega a los festivales, sino que es bien recibido por un sector del público internacional. También cabe pensar en el cine italiano de la posguerra; el mejor que nunca ha producido este país. Claro que para invertir el sentido de la antítesis, basta con citar a la cinematografía francesa, la cual goza de muy buena salud dentro de una circunstancia financiera bastante más propicia.

En conclusión, no creo que la adversidad explique el reciente éxito de los cineastas argentinos. Es muy probable, en todo caso, que las películas realizadas a partir de un contexto desgraciado despierten un mayor interés, pero el razonamiento seguirá entonces otra línea, ajena por completo a variables como el bienestar o la pobreza. Entiéndase que el conflicto es la base del drama. Nadie consigue mantener la atención del público ofreciendo historias donde todo discurre apaciblemente, donde todo va bien y no hay contrariedades. Hablando de cine, la fórmula idónea incluye el proceso catártico de los personajes. Por eso, a modo de paradigma sitúo el viaje de Orfeo, porque plantea un mayor desafío para el escritor que quiera cumplir con la premisa dramática que vengo defendiendo. Es obvio que la crisis –nuestra crisis– ofrece un buen marco para ese tipo de narración.

Cuanto sucede ahora en la Argentina resulta lo suficientemente intrincado como para subrayar dos necesidades: conviene sortear tanto la simplificación como las manifestaciones tremendistas. Éste es un momento de gran efervescencia, acaso fundacional, en el cual estamos revisando casi todas nuestras actitudes históricas. Por decirlo de un modo esperanzador: la crisis se está mechando con una intensa reforma de la mentalidad popular. Los argentinos tratan ya de separar la paja del grano, como actitud necesaria para empezar de nuevo.

A quien no le alcance la plata para llegar a fin de mes, no le resultará fácil establecer este tipo de conclusiones a largo plazo. Pero el proceso de cambio sigue su curso, y quizá dentro una década podamos reflejar este momento en una próxima secuela de *El mismo amor, la misma lluvia*. De ese modo, quedaría cumplido nuestro deseo de retomar a los personajes de esta película, para comprobar qué les ha pasado al cabo de diez años.

La historia del mencionado largometraje abarca un buen tramo de mi carrera profesional. El primer libreto lo escribí en 1982 junto a Fer-

nando Castets, con el fin de rodar un programa especial para la televisión. Finalmente, el proyecto no inició su marcha hasta que regresé de los Estados Unidos en 1999. Para entonces, ya habíamos introducido algunos cambios. La línea argumental se centra en una relación sentimental que transcurre a lo largo de veinte años. Por consiguiente, el telón de fondo lo facilita el cambio histórico experimentado por la Argentina durante ese mismo periodo. Los protagonistas de esta historia de amor son Jorge, un escritor y periodista a quien encarna Ricardo Darín, y Laura, una mujer íntegra y soñadora que es interpretada por Soledad Villamil. Desde el principio, el guión fue escrito pensando en Darín como actor principal. No dudo que sus cualidades respaldan esta preferencia: él es capaz de interpretar comedia con matices farsescos y también se muestra creíble en los momentos emocionantes. Es a un tiempo liviano e intenso, lo cual encaja bien con el tipo de relatos que deseo contar, generalmente a medio camino entre la ironía y el dramatismo.

Esta incapacidad que Castets y yo tenemos de escribir una escena del todo graciosa o del todo dramática se refleja, como ya habrán advertido los espectadores, en una similitud entre *El mismo amor, la misma lluvia* y *El hijo de la novia*, rodada un año y medio después. Ciertamente, hay en ellas semejanza de tono –las dos cuentan con los mismos guionistas– y de reparto –Darín y Eduardo Blanco coinciden en ambas–, pero ahí se acaba el parecido, porque sus argumentos son muy diversos. Mientras que *El hijo de la novia* es una comedia en la cual todas las líneas hallan solución, *El mismo amor* resulta más compleja, pero también más abierta. Su final, aunque ambiguo, realza a ese personaje femenino, Laura, de quien yo mismo me confieso enamorado. Quizá por ello sea ésta la película que prefiero entre las de mi filmografía.

El hecho de que estos encuentros y desencuentros entre Jorge y Laura transcurran en un determinado marco histórico no es indiferente. Sin embargo, prefiero las historias individuales a las colectivas. En el cine narrativo, no me gustan las películas que abundan en el contexto. Hay otro género, el documental, mejor dispuesto para este fin. Con un interés tan firme por los individuos, se entiende que el diseño de cada personaje sea dominante en mi metodología. En este plano, la injerencia de los actores es notable, sobre todo cuando se ha afianzado con ellos un código de comunicación a lo largo de años de coincidencia. Por lo común, la lectura de los primeros bocetos del guión nos conduce a charlas de café en las que intervienen Ricardo Darín o Eduardo Blan-

co. Tras horas de diálogo, ya se olvida quién tuvo determinada idea. No hay atribuciones exclusivas. Lo principal es consolidar en la práctica un marco creativo muy enriquecedor, en el que todos intervenimos.

Antes de acometer el trabajo de filmación, solemos reunirnos una vez más para leer el guión y analizar cada escena. Desmenuzamos todo el libreto con espíritu crítico, actuando como si fuéramos enemigos de la película, deseosos de anotar todos sus fallos. En términos narrativos, este repaso nos permite descubrir la espina dorsal de la historia. Dicho de otro modo: justificamos la función de cada escena dentro del conjunto y en sí misma. Durante este análisis, desaparecen muchas líneas de las que el guionista se enamoró al escribirlas, pero que no son útiles en la progresión del relato. Como se ve, la tarea es minuciosa y nos involucra con brío.

Otro perfil es el puramente personal, pues cada detalle, cada apunte de ambas películas refleja una determinada dimensión íntima. En términos reales, mi cercanía al protagonista de *El hijo de la novia* es más participante: a él le suceden cosas que a mí me han ocurrido, e incluso compartimos rasgos de familia. En parte al menos, también puedo esclarecer cierta identificación con el personaje que interpreta Darín en *El mismo amor, la misma lluvia*. Descubro en él miedos con los que yo mismo he procurado luchar. A través de su mirada, compruebo que siempre tratamos de negociar entre la independencia y una fuerte corriente externa que nos impone métodos y obligaciones.

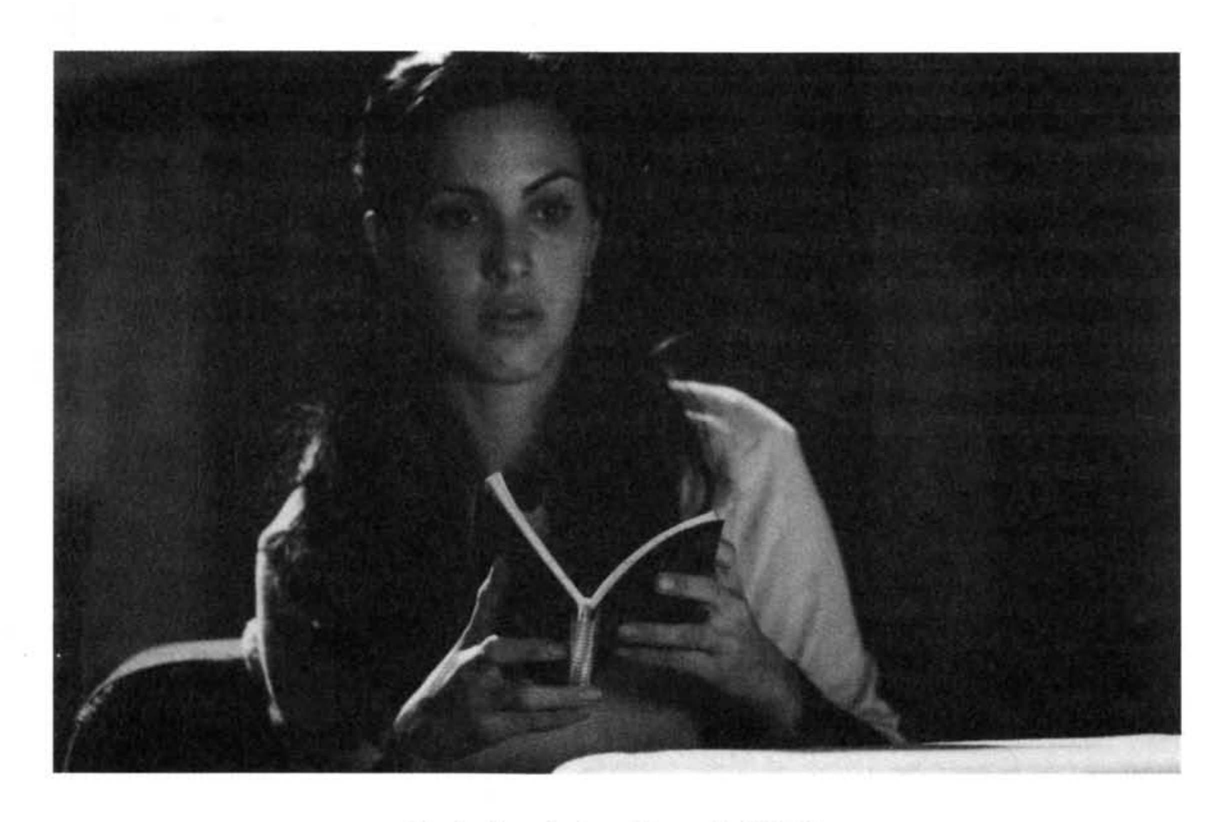
Interioridades al margen, ambas películas han supuesto, por distintas razones, una fuente de satisfacción. Aunque postergado, el estreno en España de *El mismo amor* sirve para dotar al filme de una vida independiente, lo cual me permite hablar ahora sobre una cinta que ya tuvo su lanzamiento y con la que me vuelvo a encontrar en otro punto de su itinerario. En lo que toca a *El hijo de la novia*, el agrado se mezcla con la sorpresa. Además, el hecho de no vivir acá me ha impedido hacerme una idea cabal de su éxito. Tan favorable es la acogida que, aun habiéndose editado ya en vídeo y DVD, sigue en los cines cuando ya han transcurrido treinta semanas desde su estreno. Todavía permanece entre las veinte producciones más taquilleras del momento; y sin embargo, soy reticente a interpretarla como un fenómeno social. Prefiero no fijarme en su resonancia para no perder esa perspectiva que me permite verla como una obra más. En realidad, llega un momento en la vida de las películas en que éstas rebasan las expectativas: tocan una fibra de la sociedad y, gozosamente, el público se identifica con ellas. Para mi

bienestar, espero que ni los productores ni los distribuidores demanden que mis próximos largometrajes obtengan una fama similar.




Paula Hernández: *Herencia* (2001)





Paula Hernández: *Herencia* (2001)

# Lealtades y disidencias

*Adolfo Aristarain*[1]

Toda alianza profesional debe partir de caracteres comunes. En mi caso, esta conexión obedece a pactos no escritos, abunda en detalles íntimos y alimenta un curso de inquietudes que, al cabo del tiempo, me sitúa junto a personas como Mario Camus y Federico Luppi. Con lo cual queda dicho, implícitamente, que el cine es el documento de nuestra amistad. Eso rige, desde luego, en el caso de Federico, con quien el lazo es firme y antiguo. Se remonta nada menos que a la época en que Rodolfo Kuhn filmó *Noche terrible* (1966), mediometraje inspirado en un cuento de Arlt. Luppi figuraba entre los intérpretes y yo ejercía como ayudante de dirección. Más tarde, también colaboramos en *Una mujer* (1975), de Juan José Stagnaro, y al fin pude dirigirlo en *Tiempo de revancha* (1981). (Dato curioso: aquel largometraje iba a titularse *La revancha*, pero este rótulo ya estaba registrado.) De ahí en adelante, ambos compartimos una filmografía bastante amplia. Aunque sí más reiterado, el nuestro no ha sido un reencuentro excepcional: otros actores, sumándose a este tipo de coincidencia, también han participado en varias de mis películas.

Tales son los casos de Eusebio Poncela, Mercedes Sampietro y Cecilia Roth, con quienes me encontré inicialmente en España, mientras preparábamos una teleserie, *Las aventuras de Pepe Carvalho* (1986), inspirada en las novelas policiacas de Manuel Vázquez Montalbán. De forma algo incomprensible, aquella producción generó una densa polémica en los medios. Según se ha repetido tantas veces, a Vázquez Montalbán le disgustó el producto e incluso escribió una novela para reflejar su trabajosa indignación, *Asesinato en Prado del Rey* (1987). En este aspecto, y aunque a mí me afectó bien poco, quizá valga la pena matizar aquel malentendido.

Los resultados son elocuentes: en el dominio popular, la serie funcionó muy bien y llegó a estrenarse en lugares tan lejanos como Rusia.

[1] *Director argentino, autor de largometrajes como* La parte del león *(1978),* Tiempo de revancha *(1981),* Un lugar en el mundo *(1992) y* Roma *(2004). Las declaraciones aquí reunidas proceden de una entrevista realizada el 18 de noviembre de 2002.*

Naturalmente, el planteamiento argumental fue bastante claro desde el principio, pero sin descartar reformas que, a mi modo de ver, resultaban imprescindibles. Cuando lo que se pretende es filmar una serie de acción policiaca, hay detalles que pueden conducir al aburrimiento de la audiencia. Por ejemplo, situar al personaje hablando sin pausa de comida o probando distintos platos. Tampoco me parecían tolerables ciertas costumbres del Carvalho literario, como ésa de arrojar libros al fuego. En rigor, la literatura es un instrumento de liberación, así que no entiendo qué sentido tiene esa conducta. Ni siquiera le veo la gracia.

En principio, lo previsto era filmar trece capítulos, para de ese modo ocupar la programación de un trimestre. Pero sólo se pudieron completar ocho, porque los guiones del resto de episodios eran demasiado malos y también demasiado extensos. De haberlos rodado, los libretos de Domènec Font hubiesen requerido cuatro horas de metraje cada uno. Así, pues, completé nuevos textos y adapté otros al tiempo que preparaba las filmaciones. Vázquez Montalbán no escribió una sola línea: se limitó a revisar los guiones y a enviar algunos comentarios. Pero ni él ni Font iban a recibir más dinero por arreglar unas páginas por las que ya les habían pagado un año atrás. Al final, Vázquez Montalbán llegó a quejarse diciendo que «Carvalho nunca haría esto o aquello». Ignoraba, sin duda, lo fácil que es echar por tierra ese argumento: cada una de estas acciones del detective figuraba ya en las novelas.

En este caso y como tantas veces ocurre, la colaboración no era muy factible. En riguroso contraste, puedo mencionar a Camus como paradigma del amigo junto al que es posible cooperar en todos los planos. De hecho, lo considero mi único maestro, aparte de un consejero excepcional. Fue él, por ejemplo, quien me previno del riesgo que implicaba exponer tantos elementos personales en *Martín H* (1997). Aclaremos que me hizo esa advertencia cuando ya faltaba poco para el estreno, así que el remedio era imposible. No obstante, aunque Mario tenía razón en este caso, sigue pareciéndome difícil controlar los rumbos del relato dentro de un proceso creativo tan íntimo. Por desgracia, mi planteamiento de *Martín H* como un filme personal dio a entender que era autobiográfico, lo cual es incierto. En todo caso, los cuatro protagonistas sirven de reflejo a mis propios miedos, pasiones e inquietudes. Algo que, sin duda, también ocurre con los personajes *Lugares comunes* (2002).

Mi afinidad con Camus abarca más de treinta años. Nos conocimos cuando vino a mi país para rodar *Digan lo que digan* (1967), un musical financiado por Producciones Cinematográficas DIA y Argentina

Sono Film, escrito por Antonio Gala y Miguel Rubio, con el cantante Raphael y Serena Vergano encabezando el reparto. A mí me contrataron como ayudante del director[2]. Posteriormente, fui a España, donde trabajé a las órdenes de Mario en la teleserie *Los camioneros* y en otras películas como *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1971) y *La cólera del viento* (1970), una coproducción hispano-italiana que protagonizaba Terence Hill. Ejerciendo de ayudante y como director de segunda unidad, colaboré en numerosas películas de género, obra de cineastas muy diversos (Gordon Fleming, Lewis Gilbert, Melvin Frank, etc.). Con todo, ello no ha supuesto que respete las reglas que imponen los géneros. Soy consciente de estas fórmulas y las incorporo al guión, pero sin convertirlas en un molde ineludible.

Pese a tal criterio, parece que la obligatoriedad de los rótulos persigue a ciertas películas. De *Un lugar en el mundo* (1992) han dicho que es un *western*, y la misma etiqueta recayó sobre *La ley de la frontera* (1995), que más bien sería una peripecia con detalles picarescos, rica en alusiones a la literatura de Stevenson. Al final, carece de sentido discutir ese empeño clasificador. Se ha convertido, a efectos prácticos, en una manía.

Algo muy similar sucede con las interpretaciones ideológicas que insisten en el rasgo utópico de mi filmografía. A decir verdad, una película como *La ley de la frontera* sólo pretende divertir al público. Mi cine no es de izquierda. Que yo lo sea es otra cuestión. Al modo de Baroja, podemos deducir que se escribe lo que se es, porque siempre saldrá a relucir en pantalla la visión del mundo que maneje el director. Y sin embargo, el mío es un planteamiento muy distinto a lo que se entiende por cine político. Entiéndase bien: hablamos de una actividad muy costosa que, en primer lugar, debe producir entretenimiento. De ahí que me oponga a las películas doctrinarias: no porque sea contrario a su existencia, sino porque las juzgo inútiles y elitistas. En realidad, sólo desean ver este tipo de largometrajes los espectadores que previa-

[2] *Los años previos al estreno de* Digan lo que digan *fueron muy fructíferos en lo que concierne a coproducciones hispano-argentinas. Así, llegaron al público de ambas orillas títulos como* Patricia mía *(1960) y* La cumparsita *(1961), de Enrique Carreras. También se estrenó* La sed *(1960), de Lucas Demare, un filme producido por Cesáreo González y Argentina Sono Films, con libreto de Roa Bastos y un elenco encabezado por Francisco Rabal y Olga Zubarry. Corresponden al mismo periodo* La mano en la trampa *(1961), de Leopoldo Torre Nilsson;* Barcos de papel *(1962), de Román Viñoly Barreto;* Mi Buenos Aires querido *(1962), de Francisco Mugica;* Amor a la española *(1966), de Fernando Merino;* ¿Quiere casarse conmigo? *(1966), de Enrique Carreras; y* Escándalo en la familia *(1966), de Julio Porter.*

mente están de acuerdo con el ideario del realizador. Al final, lo conseguido por esta vía acaba pareciéndose a una reunión de partido.

Nos movemos, ya se ve, en el dominio de los tópicos. A juzgar por muchos comentaristas, aquí recobra vigencia un determinado modelo que identificó al cine latinoamericano de los setenta. Cine interpretado por actores no profesionales, a cuyo mal montaje se añaden el desorden de su encuadre, planos saltados de eje y una iluminación desastrosa. Por decirlo más crudamente: un producto diseñado para la exportación, que cumple esa norma porque algunos directores han caído en la cuenta de que los críticos simpatizan con su aparente humildad y son menos severos a la hora de establecer un juicio. Este carácter tercermundista contribuye al estereotipo pero, seamos sinceros, resulta difícilmente elogiable. Si bien dicho planteo puede atraer a una audiencia minoritaria, elitista, interesada en los problemas de Latinoamérica, la realidad es otra: al público le da lo mismo si el cineasta tuvo que hipotecar su casa y vender a los suyos para completar la película. Acá el sacrificio y las penalidades no importan; y defender lo contrario es pura condescendencia. En la actualidad, con los medios técnicos disponibles –pienso en el vídeo digital–, no ha de notarse la pobreza de recursos. Si exceptuamos trucajes más o menos espectaculares, sólo asequibles dentro de Hollywood, el nivel técnico de cualquier producción actual puede y debe cumplir unos requisitos universales de calidad técnica.

Por el camino, convendría desechar otras necedades, como ésa que, en el caso argentino, relaciona el resurgir del talento con la crisis económica. Ésa es una idea tan estúpida como aquella otra que, fiel a los modos de la bohemia, identificaba a los buenos poetas con la tuberculosis, la pobreza o el alcoholismo. De una vez, hay que dejar claro que la crisis no genera capacidad creativa; más bien la destruye.

Es verdad que, en el ámbito del gran espectáculo, el cine estadounidense nos aventaja con creces. Por esto la clave a respetar en nuestras cinematografías tiene que ser la originalidad de los planteamientos argumentales. No dudo de que podemos ser competitivos narrando historias muy personales. De otra parte, esa opción nos obliga a hacer siempre cine de autor, lo cual tampoco supone una inconveniencia, ni tampoco una ruptura. Al cabo, el hecho de introducir un diálogo más o menos profuso y consistente viene a reanudar una vieja tradición: la de ese cine clásico norteamericano que tanto nos ha gustado siempre (Véase que los filmes de Hawks o de Lubitsch están llenos de personajes que hablan hasta por los codos.) Teniendo claras las referencias, el

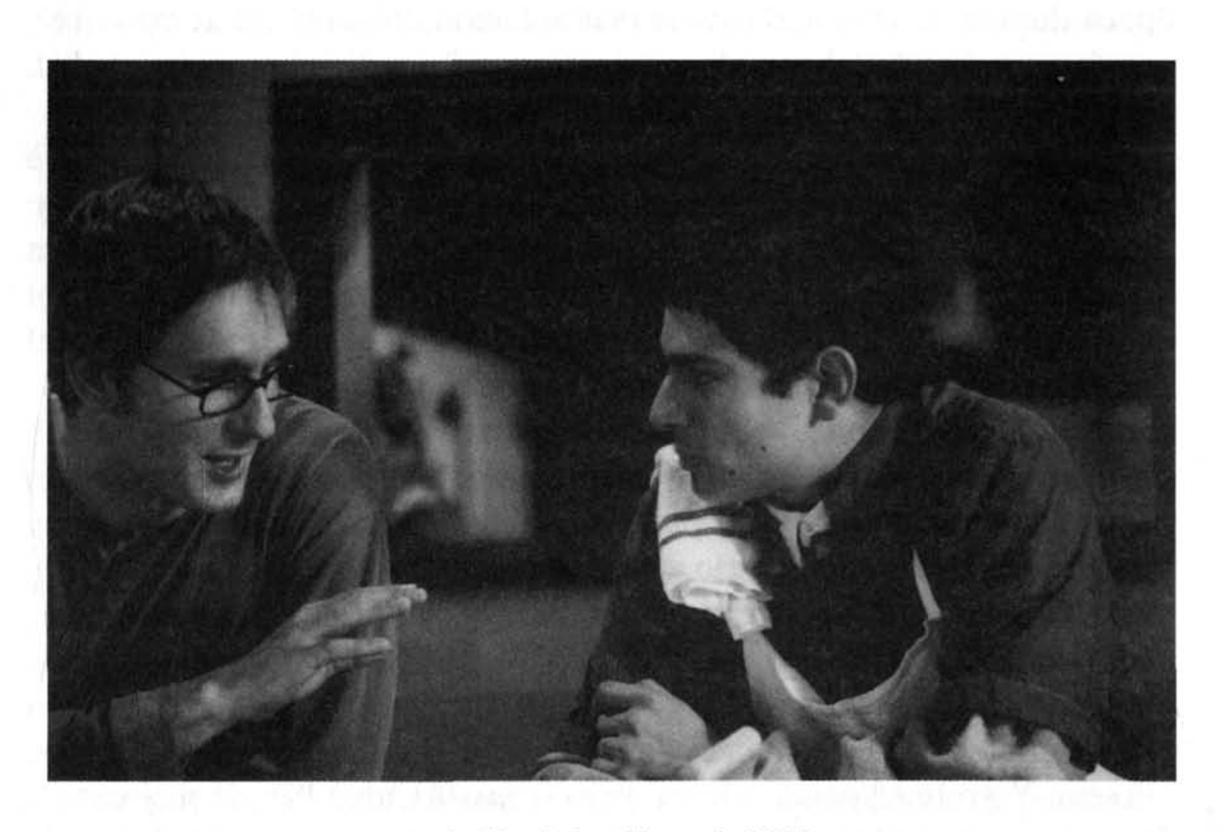
riesgo de esta práctica deriva, en cualquier caso, de la superfluidad; esto es, del empleo de la palabra para alcanzar un fin que ya cumple la imagen.

Como no redundo en el encomio del artista sacrificado, tampoco valoro convencionalismos del tipo: «Hice cine comercial para sobrevivir y así poder filmar lo que yo deseaba». Dejemos claro que esa frase no es digna de un temperamento profesional. Además, cuando alguien da sus primeros pasos como ayudante de dirección, ni siquiera le es posible elegir. En mi caso, por otra parte, no hubo un solo realizador –fuese elitista o comercial– de quien no recibiera lecciones. Cada secuencia precisa una puesta en escena determinada, y el ayudante puede comparar aquélla que imagina con la que finalmente resuelve el realizador. Lo idóneo de esta práctica se mide en el hecho de que, cultivada de forma rutinaria, favorece inmejorablemente el aprendizaje. Por supuesto, si además se introduce cierta afinidad en el trato con el director, ya podemos decir que esta enseñanza cede hueco a la práctica. Como ejemplo dentro de mi carrera, vaya el caso de Giorgio Stegani, quien me urgía a orientar la cámara durante una escena característica del *spaghetti-western* que rodábamos: el consabido asalto de los indios a la diligencia. Ni que decir tiene que este tipo de ocasiones abundó en la época en que trabajé con Camus.

El proceso formativo que comento culminó en Argentina, en una época durante la cual aún existía una industria del cine. Al tiempo que seguía cumpliendo labores de ayudante, escribí y dirigí un policial, *La parte del león* (1978), a modo de carta de presentación. Héctor Olivera y Fernando Ayala disponían por entonces de una productora, Aries Cinematográfica, a través de la cual diseñaron una serie de largometrajes musicales. Estas películas debían promocionar unos discos antológicos de mucho éxito, y ello obligaba a incluir en su metraje nada menos que doce canciones. Partiendo de esta premisa, recibí el encargo de dirigir *La playa del amor* (1979) y *La discoteca del amor* (1980), protagonizadas, entre otros, por Cacho Castaña, Ricardo Darín y Mónica Gonzaga. En ningún momento consideré estos filmes como un producto menor. Es más: aunque Olivera se moría de risa, yo organicé el rodaje rigurosamente, con un respeto absoluto por lo que significa esta profesión. No podía traicionar estas convicciones, y por eso me obstiné en cada secuencia hasta que todas fueron de mi gusto. Sin embargo, no era un asunto fácil. Llegué a repetir hasta veinticinco veces cierta toma con Castaña y la coprotagonista. «¡Pero si son de madera..!», me dijo Olivera. Y yo le respondí: «Bien, pero si insisto, algo han de mejorar». De otra parte, compliqué la puesta en escena y me propuse desafíos

para mantener vivo el interés del espectador. Cada reto, para este oficio, significa adiestramiento, y es así que los dos musicales me ofrecieron una oportunidad de ensayo que, sin duda, cobra mayor sentido si se tiene en cuenta que mi carrera continuó con dos cintas en las que volqué esta experiencia, *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982).

En clave sentimental, los aciertos remiten a los títulos malogrados: aquellos que no llegaron a concretarse. Consciente de la dificultad que entrañaba, deseché rodar una película sobre Astor Piazzolla. Tampoco llegué a filmar *Brigada Estrella Roja*, justo después de la dictadura, y es lástima que no pudiera realizar una nueva versión de aquella novela de Pierre Mac Orlan, *La bandera*, adaptada en 1935 por Duvivier. Con sus errores, los productores españoles malograron este proyecto, que debía filmarse con inversión internacional. Al final, es en casos como éste donde se impone la certeza de que hay títulos malditos, cuyo fracaso está decidido desde el origen.



Paula Hernández: *Herencia* (2001)

# Cine, memoria y política

*Marcelo Piñeyro*[1]

El abismo ante el que se sitúa Argentina ilustra, mejor que cualquier otra coyuntura, el modo en que han ido perdiendo su sentido original las viejas representaciones políticas. En esta zona de angustia, fórmulas que en otro tiempo estuvieron vigentes quedan ya desfasadas. De todo esto sólo podemos derivar una necesidad imperiosa: la recuperación de valores éticos y morales. Anoto este rasgo como medio indispensable para reconstruir nuestras posibilidades de futuro. Si prescindimos de este empuje, la incertidumbre se adueña del panorama. Ahora más que nunca resulta esencial un cambio en la política económica. Algo de ello se vislumbra en la solidaridad que, en medio del dolor y del peligro de naufragio, ha prendido entre la ciudadanía. Hablo de una solidaridad que desconocíamos y que se expresa de forma organizada: a través de agrupaciones que procuran suplir las necesidades de los más desvalidos. Claro que, dentro de la mecánica social, estos cambios son muy lentos. Por desgracia, ni siquiera existe una opción política que aglutine esa tendencia y le ponga un norte. Pese a todo ello, es en este momento crucial cuando el cine argentino sirve para expresar dilemas y certezas, para formular preguntas necesarias, y muy en particular, para continuar activo y contagiar ese dinamismo a otros sectores productivos.

El estallido de la crisis coincidió con el inicio del rodaje de *Kamchatka*, lo cual impregna a esta cinta de connotaciones. Memoria colectiva y ficción aparecen unidas en su libreto, enriquecido con detalles e incidentes que, allá por 1976, pasaron a formar parte de nuestras vidas. Por esas fechas, yo era un estudiante que tuvo que abandonar las aulas. Entre las muchas cosas que hicieron los militares al subir al poder, el cierre de la Escuela de Cine figura entre las que me afectaron. De forma inexorable, en cada nuevo episodio de aquella represión fueron subiendo de grado el drama y el temor. Eso formaba parte del ambiente,

[1] *Director argentino, responsable de largometrajes como* Caballos salvajes *(1995) y* Plata quemada *(2000). Las declaraciones aquí reunidas proceden del acto de presentación de* Kamchatka, *organizado el 25 de noviembre de 2002.*

de la cotidianidad. Lo sé porque vivía entonces en La Plata, una ciudad predominantemente estudiantil, muy castigada por aquellos métodos terribles.

No es fácil sobreponerse, si bien es verdad que el cerebro pone en marcha mecanismos defensivos para bloquear los recuerdos más dolorosos. Necesariamente, ese retraimiento de la memoria tuvo que ceder a medida que el guionista Marcelo Figueras y yo escribíamos el guión.

Poco antes de iniciar el rodaje de *Plata quemada*, ambos habíamos comenzado a discutir las posibilidades de este nuevo argumento: la vida familiar de unos desaparecidos, vista a través de la mirada de su hijo pequeño. Durante este primer tramo, me invadía cierta resistencia ante la necesidad de sumergirme otra vez en el dolor y en el miedo. Pero tal inmersión era ineludible para completar la película. A ello se añadió una certidumbre: el único modo de quedar en paz con las experiencias más desoladoras del pasado consiste en afrontarlas, para de esa forma exigirles una respuesta y extraer sentido de ella.

El trasfondo cotidiano de *Kamchatka* es, en nuestro esquema, el factor decisivo. Queríamos reflejar el modo en que los terrores más hondos eran aceptados como parte del clima diario. La incertidumbre se localizaba en cada gesto: en el modo de caminar, en las ojeadas para descartar a posibles perseguidores, e incluso en ese modo de iniciar amistades que, digámoslo así, tenían futuro pero no un pasado, porque nadie preguntaba ni nadie contaba qué había hecho antes de compartir ese nuevo vínculo. Con todo, aunque esa actitud es la cifra de los personajes y el terror sirve de fondo a su peripecia, no creo que acá estemos hablando de un largometraje sobre la dictadura militar. Es cierto que una situación tan extrema consigue dar relieve a ciertos grados de la condición humana, pero el propósito esencial de la cinta no es otro que subrayar el funcionamiento de los lazos paternofiliales. A decir verdad, esta sólo pretende ser la historia de una familia que lucha desesperadamente por mantenerse unida en circunstancias muy adversas.

De igual modo que el pequeño protagonista entiende finalmente qué sentido adquiere el legado de sus padres –una razón de ser que también atañe a la ausencia de éstos–, la sociedad argentina debiera seguir el mismo procedimiento: recuperar el legado ético y sentimental de aquella generación. En este aspecto, nuestro mejor premio ha sido una carta que nos remitieron algunos integrantes de *Hijos*, la entidad donde se agrupan los hijos de desaparecidos. Aparte de felicitarnos por el resultado, nos agradecían que hubiéramos devuelto la entidad humana a sus progenitores, a quienes realmente se hizo desaparecer dos veces: la pri-

mera, de forma física, durante la dictadura, y la segunda, una vez reinstaurado el sistema democrático, cuando se los convirtió en seres anónimos, desplazándolos hacia el olvido.

Para cumplir esta reconciliación con el ayer, *Kamchatka* no hace política partidaria. Al fin y al cabo, el marco ideológico de aquella etapa, transcurridos ya veintiséis años, es intransferible a la actualidad, y ello impide que, fuera de contexto, pueda ser cabalmente comprendido. Por esta vez, la película opta por reflejar a aquellas personas con sus contradicciones, miedos y alegrías, pero destacando en especial ese motor que las ponía en marcha: el amor por los suyos. Eso es lo que, en esencia, subrayaba dicha carta. Aun no estando muy familiarizados con el subtexto histórico de la película, unos periodistas norteamericanos me hicieron notar otro rasgo del guión, una evidencia que para ellos es plenamente contemporánea, y asimismo aplicable a su propia sociedad: el peligro que nos amenaza cuando la razón de Estado pasa a ser más importante que los derechos de los ciudadanos.

El excelente recibimiento que ha obtenido nuestra película entre los argentinos traduce emociones muy significativas. El público local conecta con la ficción que plasma el filme. Se divierte y se conmueve con los personajes, tomando esas vivencias como propias. Observada en un plano más amplio, la buena suerte de *Kamchatka* se inscribe en un periodo propicio para la cinematografía argentina. Al menos desde un punto de vista popular, el cine ha conservado entre nosotros toda su vigencia. No sólo se sostiene en el tiempo un buen ciclo creativo, sino que éste ha encontrado generoso eco en el público. Lo cual, dicho sea de pasada, no siempre sucede.

Entre una serie de posibles, esta interacción entre la audiencia y los cineastas nos da la clave de semejante prosperidad artística. A la par que el apoyo del público anima a los creadores, el entusiasmo generado también fomenta la asistencia a las salas con el fin de ver cine nacional. A semejanza de otros fenómenos culturales, éste también mide dos impulsos mutuamente condicionados. Con lo anterior se vincula, por razones sabidas, el mantenimiento de un sector que involucra a numerosos profesionales.

En una situación de aguda necesidad, la puesta en marcha de nuevos proyectos cinematográficos requiere de apoyos decididos que permitan su viabilidad financiera. Así lo experimenté a propósito de *Kamchatka*, que no hubiera podido realizarse sin la cooperación eficaz de españoles y argentinos. En el momento en que se colapsó nuestra economía, también desapareció la inversión argentina precisa para con-

tinuar con el plan de rodaje. Llegado a ese extremo, me pregunté si era posible proseguir de algún modo. Ya parecía un empeño irrealizable, sin posibilidad de futuro. Pero fue entonces cuando un productor español, Francisco Ramos, se sumó al equipo y nos motivó a todo trance. De haber quedado desprovistos de su apoyo, tan de agradecer, nunca hubiéramos logrado completar la filmación. En este caso –debo aclararlo– no me refiero tan sólo a un concurso financiero, que al fin y al cabo es lo que nos permite hacer cine allá. Lo que Paco y la productora española nos suministraron fue el entusiasmo preciso para avanzar. Este ímpetu, sumado al talento de actores y técnicos de los dos países y al valioso apoyo de Ibermedia[2], consiguió que al fin se cumpliera nuestro anhelo, más allá de tan imponentes obstáculos.

[2] *El Programa Ibermedia se inscribe en una larga trayectoria, no exenta de zigzagueos. Durante el I Congreso de la Cinematografía Hispanoamericana, organizado en Madrid durante el mes de octubre de 1931, se firmaron unos convenios de intercambio reforzados entre el 27 de junio y el 4 de julio de 1948, fechas de inicio y clausura del II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano, celebrado en la misma ciudad con la participación de delegados argentinos. Durante el mes de octubre de 1966, se organizó en Barcelona el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. La creación en 1988 de la Conferencia de Autoridades Cinematográfica de Iberoamérica (CACI) precedió al Convenio de Integración de la Cinematografía Iberoamericano, firmado en Caracas el 11 de octubre de 1989. En 1996, con ocasión de la Cumbre de Jefes de Estado Iberoamericanos de Santiago de Chile-Viña del Mar, quedó consolidado el Programa Ibermedia, cuyo Fondo se aprobó en la Cumbre de Jefes de Estado de Isla Margarita en 1997. A grandes rasgos, Ibermedia tiene como fin la integración audiovisual de los países firmantes en términos de coproducción, distribución, promoción y desarrollo de películas.* Kamchatka *fue uno de los títulos beneficiarios de tales fondos y Marcelo Piñeyro agradeció públicamente este respaldo en octubre de 2003, durante la celebración del quinto aniversario del Programa.*

# DOSSIER
# Clásicos de las letras argentinas



Paula Hernández: *Herencia* (2001)



Carlos Sorín: *Historias mínimas* (2002)

# La mujer y el amor en el *Martín Fierro*

*Martín Palermo*

El control de la ciudad por una nueva clase política hostil al nativo, que utilizando ciudades y poblados como base de control, produce una ruptura familiar que culmina con la dispersión y fuga del gaucho hacia el interior de la pampa. Esta lucha entre el hombre de poblado, sedentario y el gaucho nómade, pone de manifiesto una escisión cultural que durará un siglo en el país. De aquí en más, el gaucho no sólo deberá vencer obstáculos naturales para integrarse, sino también culturales, esto lo convertirá en un perpetuo forastero.

Este juego de desafío produce un efecto neutralizador de sus impulsos vitales. Esta forzosa conservación de sus recursos originales, lo convertirá en testimonio de anquilosamiento del espíritu criollo. En este período histórico se rompe el equilibrio entre el campo y la ciudad. Sus hijos no tuvieron padre, no tuvieron madre.

- La disolución de la familia es una alegoría del momento histórico y proyecta sobre los personajes, la disolución pública y privada. Estos absorben sobre sí el olvido. El olvido de la historia, el olvido del gobierno.

- La falta de figura paterna, representante de la ley, significa el derrumbamiento e implosión de la familia.

«/El que vive de ese modo/de todos es tributario:/falta el cabeza primario/y los hijos que él sustenta/se dispersan como cuentas/cuando se corta el rosario/»

El hogar queda fuera del espacio estético del poema.

- La palabra que evoca forma, color, movimiento, fue la arquitectura que veda la idea del hogar. El personaje absorbe el vacío dejado por los gobernantes y también absorbe sus contradicciones.

- Privado de la unión sexual, fue arrojado al amor fraterno.

«/Pues que de todos los bienes/-en mi ignorancia lo infiero-/que dio al hombre altanero/Su Divina Majestá,/la palabra es lo primero:/lo segundo, es la amistá./»

La cabeza familiar se vuelve errante, por lo tanto la mujer y sus hijos quedan a la intemperie. La madre de sus hijos será la tierra misma, la pampa, o en su defecto, cuando hubiera bienes, el personero pícaro de un juez encarnado en la figura del «Viejo Vizcacha». Así rodaban entre una tierra que se «traga a los hijos» y un tutor que los despluma. Pasando de tutor en tutor, repitiendo en lo particular el estilo de satrapía que tuvo por ley suprema el espíritu liberal. El gaucho solitario y matrero de nuestros campos no es el producto de la organización social sino mas bien su contrario. No pertenece a ella, no constaba en sus registros:

«/Me raí y le dije yo/tal vez mañana acabarán de pagar/y aí nomás volvió a decir/comiéndome con la vista/y que querés recibir/si no as dentrao en la lista/»

«/Ésto sí que es amolar,/dije yo pa mis adentros,/van dos años que me encuentro/ y hasta aura he visto ni un grullo,/dentro en todos los barullos/pero en las listas no dentro/»

Su única organización social fue el suelo, el clima y el paisaje. Como dice Emilio Daireaux: «Nadie le inculcó principios religiosos pero cree en Dios, mostrábase civilizado en un mundo huraño». El gaucho se hizo a sí mismo con lo que hicieron de él las injurias. No tuvo nombre: «Nadie era su nombre». Como un moderno Ulises fue arrojado desnudo a la aventura del desierto envuelto en una «perpetua noche» y su familia entera ha sucumbido de tristeza por la ausencia del hombre. Se puede decir de él lo que Borges escribió sobre el Ulises:

«/Ya en el amor del compartido lecho/duerme la clara reina sobre el pecho/de su rey, pero ¿dónde está aquel hombre/que en los días y noches del destierro/erraba por el mundo como un perro/y decía que Nadie era su nombre/»

El vagar de este peregrino es la búsqueda permanente de Dios, del origen, de la justificación de su existencia, en un espacio infinito. La mujer ausente es la diosa de la fertilidad, es un mito griego reformulado. Hombre en permanente movimiento, navegante de tierra firme en un espacio infinito, el gaucho americano fue el bárbaro ignorado de la tradición grecolatina. La intemperie en la que se desplegó fue cultural.

La civilización no reconoció en esta «barbarie» nueva los rasgos de la antigua.

Si hacemos memoria, en sus primeros viajes, en general, los conquistadores no trajeron mujeres consigo. La mujer de la pampa es india, no criolla. En el año 1536, desembarcan en el puerto de Buenos Aires, don Pedro de Mendoza, con 14 navíos, 100 caballos y 2500 hombres. No había mujeres en la tripulación. Con los mestizos guaraníes de Asunción, llamada el «Paraíso de Mahoma», Garay funda las ciudades argentinas de Santa Fe (1573) y Buenos Aires (1580). Estos son los elementos más antiguos. Esta mezcla de sangre española, mestiza y árabe, conservó la bravura y el nomadismo, al mismo tiempo que se dedicó a poblar y cultivar nuestro suelo. Fue nómade y cazadora.

Martiniano Leguizamón, en *La cuna del gaucho* dice: «El gaucho es patrimonio racial de nuestro suelo y tuvo por origen la mezcla de criollos y mestizos guaraníticos, que de la Asunción bajaron a poblar Santa Fe y Buenos Aires, siendo el indio, el maestro del gaucho en el manejo del lazo y las boleadoras...»

De esta mezcla de españoles-árabes y mujeres nativas surge el criollo. Sólo podían casarse con mujeres indígenas el soldado raso, el andaluz o el negro, el resto de la población, no podía contaminar su sangre. Es en vano buscar un culto místico a la mujer en el poema. No hay presencia estable de la mujer vinculada al personaje porque el vínculo supone reposo, afincamiento. Los temas de amor en la literatura gauchesca, con raras excepciones, son del hombre arraigado.

El gaucho es andariego, como su antepasado, el beduino del desierto. Ambos hicieron su vida al aire libre. Humanidad heroica y sin medida, gestada en soledades extensas y azarosas. El peregrino de la pampa no lleva consigo a la amante como lo hará más tarde el soldado de la conquista del desierto. Esta ausencia de la figura femenina se puede apreciar también en Santos Vega y en don Segundo Sombra, por no citar sino lo más representativo de la literatura gauchesca. Los héroes de estas obras literarias tienen si no identidad, al menos semejanzas. Son hombres en movimiento. Gaucho matrero o resero, sólo pueden concebirse desde su propio movimiento. Su ritmo vago, sostenido y sus disonancias, dominan vida, música y escritura en la pampa. Hay correspondencia entre lo visto y lo oído en la vastedad y la expresión artística. El lenguaje amoroso es un reflejo de esto. El movimiento continuo que se observa en el poema se refleja en la palabra: lo dicho en el mismo recoge el vocabulario del territorio en el que se despliega

el personaje: lenguaje de ciudad, de toldería, etc. El vocabulario es tan florido como el campo en que se despliega.

Sin embargo en los 7210 versos del poema se puede apreciar que el nombre de la mujer aparece tan sólo en dos oportunidades.El rasgo más notable del poema es la ausencia de la nominación de la mujer. Ella es nombrada por su género. No tiene nombre propio. El nombre genérico de la mujer aparece en 171 oportunidades: como mujer, china, madre, moza, mulata, hechicera, etc.; sólo en dos oportunidades aparece con nombre propio:

> «/Era una infeliz mujer/que estaba de sangre llena,/y como una Magdalena/lloraba con toda gana./Conocía que era cristiana/y esto me dio mayor pena./»

Y en otra oportunidad:

> «/Se vino haciendo el chiquito/por sacarme esa ventaja;/en el pantano se encaja,/aunque robo se la hacía;/lo cegó Santa Lucía,/y desocupó las cajas./»

Como en la más pura tradición platónica, el alma abandona el cuerpo en busca de la universalidad. La derrota de la corporeidad no supone una supresión de la misma sino su metamorfosis. El amor no es apetencia individual sino ideal de vida, sentimiento elevado. Es reminiscencia.

Aunque la mujer de hecho no tiene realmente un rol protagónico en la literatura gauchesca, esto no hace sino afirmar el imaginario masculino, autorizando su discurso poético. Domina la capacidad imaginativa del hombre constituyéndose en una necesidad lógica del poema. Vacío significante, vacío generador. Esta ausencia, lejos de liberarla, la encadena al hombre. Ocupa todos sus pensamientos, todos los instantes de la soledad del personaje. Otorga la palabra y aparece ella misma iluminando todo el poema. Esta despersonalización, producida por desplazamientos gramaticales, es un vacío que se arma en torno a una nominación, es un rodeo, un sacrificio que genera deuda. Esta distancia que produce el silencio, hace inteligible al poema, el lector es forzado a leer lo que no se dice. El poeta no habla sobre la mujer para que ésta aparezca en toda su dimensión. No es la omisión lo que genera esta deuda la inocencia y la debilidad configuran esta lógica sacrificial. Frustración dolorosa para el hombre y la mujer.

En este momento de la historia, ésta se encontraba en desventaja, era necesario un olvido de sí misma para poder entrar en el mundo de los hombres que habían doblegado su destino. Había nacido bajo la marca de la desigualdad ante la ley y debía combatirla o sufrirla. Sólo en la igualdad pudo rescatar la figura femenina, su dignidad y su respeto. En este momento de aprendizaje de la libertad, se replegó sobre sí misma. Las mujeres hicieron su aporte a la construcción de la nación desde el ámbito de lo privado e íntimo. Tuvieron una participación directa en la vida nacional, tomando la casa-hogar como puerto seguro. Su misión patriótica quedó subsumida en el amor materno-filial. Lucharon desde el hogar doméstico y mientras algo hervía en una olla. Como Penélope, su drama fue el drama hacia adentro.

El vínculo entre la mujer y el hombre supone cierto grado de organización. La mujer fue mediadora cuando la lucha se dio entre organizaciones contrarias: godos-criollos, federales-unitarios, peronistas-antiperonistas, etc. Su compromiso supone siempre organización. En la lucha por la emancipación, la mujer tomó participación activa en tanto y en cuanto hubiera un espacio íntimo sobre el que replegarse. El vínculo amoroso es una metáfora de ello. Lo inconmensurable de la pampa no facilita ni promueve este tipo de vínculo. A este vínculo lo observamos tanto en los poblados como en las tolderías. No en campo abierto. La mujer aparece en el desierto en tanto cautiva, no libre.

Una sola vez se encuentra Fierro con una mujer y ésta en trance de ser ajusticiada por un indio que ya ha matado a su hijito. Es rescatada por Fierro, pero tan sólo para otorgarle la libertad. La mujer era cautiva, no era del desierto. Pertenecía al ámbito privado e íntimo. También en las tolderías tenían esos caracteres, según su *status* era mujer de cacique, capitanejo o de chusma pero el amor conyugal es el drama para adentro, es íntimo.

La mujer guerrera, en las luchas internas, lleva el drama hacia afuera y acompaña a su hombre a condición de tener un lugar donde replegarse; este ámbito es privado y presupone una comunidad organizada, ya que el amor se da en otro espacio.

La empresa en el desierto es del orden de lo masculino. Por tal razón en el desierto el amor (*Eros*) da paso a la fraternidad (*Philía*). Pero no hay lugar para la mujer cuando la lucha es por el puro valor. Ésta puede luchar junto a su hombre o tomar su puesto en su ausencia, como lo hicieron las mujeres cuarteleras, pero siempre su presencia tiene lugar en tanto pueda generar, como Eros, nuevas estructuras. Estructuras dentro de estructuras es su *conditio sine qua non*, no importa cuál sea su sistema organizativo.

La empresa femenina supone un continente. Parir supone un continente: es el volcar el adentro en el adentro. La transmisión de vida, supone domesticidad, un *Ubis* y, sobre todo, la posibilidad de arraigar, afincar, retener.

La mujer da vida a condición de que pueda retenerla, de que su producto pueda estar al alcance de la mano y la mirada y, desde un punto fijo que como un eco pueda volver de nuevo al punto de partida. Sin embargo, la ausencia de su figura, ese vacío, es el centro alrededor del cual giran los momentos más líricos del poema. La empresa masculina en la poesía gauchesca es hacia lo abierto. Lo ilimitado del espacio limita el amor conyugal.

No hay mujeres acompañando a los beduinos en el desierto. Tampoco en las empresas marinas. Atila, Gengis Khan, Tamerlán o Ulises, el más universal y próximo de los héroes, tampoco llevaban mujeres con sus empresas. También ellos cultivaron el amor fraternal.

El amor como acto se realiza en la figura del compañero del sufrimiento. Es así que la amistad como dimensión del amor (*Eros*) se independiza de la erótica y se desliza hacia la fraternidad (*Philía*) como fatalidad, como ciega necesidad. Esto deviene un acto de afirmación de la existencia ideal del otro. Ambos conocieron persecución, penurias y exilio y esto los hermana a otros héroes de nuestra historia.

«/ya veo que somos los dos/astillas del mesmo palo/»

El vínculo establece un margen inviolable de lealtad que trasciende lo meramente personal, ese vínculo crea un espacio dinámico con las fuerzas históricas en que se despliegan y promueven esos caracteres. Es un acto viviente que prolonga la historia, destino que no se eligió, pero se aceptó y se cumplió. Su *virtus* estaría tomada, reglada e inspirada en los grandes hechos históricos.

Cruz, otro hijo errante que decide desobedecer a la autoridad, será su compañero de infortunio. Ambos deambularán por la frontera. Se retiran al desierto primitivo para alejarse de una sociedad que ya no los necesita y los rechaza en un momento crítico de la construcción de la nación. Para entablar amistad con Fierro, Cruz abandona el *status* de la civilización: deja todo. Se niega a representar la ley y se constituye en gaucho matrero.

«/Cruz le dio mano de amigo/y no lo ha de abandonar/»

Ambos pasan a ser gauchos de ningún lugar, de ninguna patria. Son hijos de la frontera. No son ya hombres de poblado, tampoco de tolderías, aunque puedan vivir en ellas como un indio más. El amor en el

poema no es pasional (*Eros*), sino fraterno (*Philos*). Está dirigido al compañero descastado. El héroe establece un vínculo con los que no tienen vínculos.

Este paisano desterrado estuvo en su tiempo afincado en las estancias, en los poblados antes de la quiebra del sistema político-económico que lo expulsó de su *hábitat* El campo abierto será su nueva patria. Paisaje de inmensidad inabarcable y enigmática. La patria de la fraternidad, la patria de sus hermanos. El que no tuvo «padre», que no tuvo «hijos», será hermano de todos más allá del tiempo y la distancia.

El campo abierto será la patria de pertenencia y quien la transite será su hermano. Este campo, que es signo de libertad, de indomabilidad, le permite anclar su existencia y queda indisolublemente ligado a aquellos que la hicieron libre. Esta hermandad militante resignifica el borramiento de la noción de padre e hijo. Fue una hermandad sin práctica familiar: por eso fue sin límites.

Según la concepción griega, el *epos* heroico irradia la fuerza educadora que ha de dejar una marca indeleble en las fuerzas del alma, en la formación del espíritu. Será formación y hará transmisión de estas aptitudes en el *agon*. Así la historia de esta «lucha» toma el sentido originario que le dieron sus fundadores. De ahí en más, la historia criolla en su más amplio sentido, no podrá ser comprendida sino a partir del ideal de hermandad que forjaron estos hombres. No es posible comprender el ideal *agonal* del pueblo criollo sin comprender en profundidad el sentido original de esta agónica tragedia del «hermano-compañero».

> «/Los hermanos sean unidos/esa es la ley primera/porque si entre ellos pelean/los devoran los de afuera./»

Esta relación da el marco adecuado para comprender el nacimiento del bien común como medida suprema, como meta a la que tienden las relaciones amistosas. Esta idea de compañerismo sobrevivió a su época. Aquí la «comida común» de los espartanos es sustituida por la compañía fraterna. Encausa así todas las energías naturales e instintivas. Queda enlazado (*Philos*) y echo destino. Bajo esta nueva forma, estas dos almas quedan unidas en vida y muerte y es el encomio de la oración fúnebre de Fierro a la muerte de su amigo uno de los pasajes más conmovedores del poema:

> «/De rodillas a su lao/yo le encomendé a Jesús./Faltó a mis ojos la luz,/tuve un terrible desmayo,/caí como herido del rayo/cuando lo vi muerto a Cruz/»

«/Aquel bravo compañero/en mis brazos expiró./Hombre que tanto sufrió,/varón que fue tan prudente/por humano y por valiente/en el desierto murió/».

Es también ante el infortunio de su amigo Patroclo, que Aquiles decide volver a la lucha, y sobre el cadáver de éste, lamenta con patético dolor la amistad perdida. Es entonces la amistad (φιλία) = *filía,* «lo primero que amamos» en estado de crisis, de desprotección, de abandono. Es el principio que da razón de ser a toda comunidad.

El personaje es lo primero que descubre en su persecución, encarnación visible de la primacía del lazo social. Esto es ya una elección.

«/Siempre el amigo más fiel/es una conducta honrada/»

El contacto entre ambos engendra un vínculo inmortal, que sigue viviendo en el recuerdo de los hombres. Esta unidad espiritual brota del Eros y se convierte en virtud. Toda actividad creadora espiritual será tributaria de esta sublimación. De este modo, la fraternidad se incorpora a un ideal de condición humana que da sentido a todas las acciones a que consagran su vida.

La valentía y la amistad como virtudes viriles, recreadas con sabiduría poética, fueron goce artístico y modeladoras de almas, tal como concebían los griegos la poesía. Estos dos términos forman en el poema, una unidad superior (*Ethos*). La educación del carácter, aquí, es previa a la educación de la inteligencia. La esencia de este largo proceso, que llegó hasta nuestros días, configuró una ética, que descansa sobre estos principios. Norma impuesta por la naturaleza del hombre como ser social y moral, ley no escrita que dominó sus ideas. La libertad conquistada por sus mayores fue celosamente defendida y puesta siempre bajo la advocación de estos principios.

En síntesis: estos hombres que vivieron de continuo entregados a las luchas: por la emancipación, en guerras civiles, contra el indio, etc; relegaron a la familia, a la mujer y a los hijos. Carecieron de una vida familiar armónica y ésta fue la consecuencia de una colonización pedagógica que suponía que «sólo lo mejor puede engendrar lo mejor». La expulsión de toda posesión individual, incluidos mujer e hijos, preveía ya las consecuencias nefastas que tendría para este despotismo ilustrado la participación activa de estos desheredados en la vida activa de la cosa pública. El espíritu de la época establecía la idea de que la vida política sólo podía llevarse a cabo con la parte más sana y representativa de la sociedad.

«/el gaucho en esta tierra/sólo sirve pa votar»/

Más paralelo a la disociación del sentimiento de solidaridad que une a los miembros de la familia, surge con vitalidad excepcional el sentimiento de fraternidad. Entendemos que éste es el germen de una nueva ética política que más tarde hará girar al país sobre su propio eje. El respeto de sí y de su compañero formará parte de su fe religiosa. La imagen ideal de un hombre justo es posible. Este ideal forjado desde el infortunio y la injusticia será en adelante paradigma de toda práctica política nacional y popular. Esta fraternidad será en la comunidad política, la expresión de un organismo viviente dotado de logos. Recurso paradigmático que puede ilustrarnos sobre el sentido de las expresiones políticas del siglo XX.

En la recurrencia histórica, con sus retrocesos cíclicos, se observa la vigencia de esta densidad fáctica en la comunidad nacional, que por momentos le devolvió a la nación su ritmo histórico. La continuidad de esta herencia, transformada en acto creativo político con renovador carácter, abrió un espacio a nuevas fuerzas históricas que armonizaron la relación entre autoridad y pueblo. Equilibrio que resignificaría y daría sentido de acto fundante a esa *Philía*.





Carlos Sorín: *Historias mínimas* (2002)

# El Borges de Mastronardi. Fragmentos de un autorretrato indirecto

*María Teresa Gramuglio*

En el archivo que Carlos Mastronardi dejó a sus albaceas había más de ciento treinta páginas, casi todas manuscritas, unas pocas mecanografiadas, muchas de ellas identificadas con la inicial «B», con anotaciones sobre Jorge Luis Borges. La profesora Claudia Rosa, que trabajó con los originales para esta edición de las *Obras completas*, las transcribió y les dio un orden cronológico atendiendo a indicios materiales (tipo de papel, tipo de letra) y siguiendo algunas pistas extraídas de escasas referencias circunstanciales. Sobre esa transcripción (y unas fotocopias algo borrosas de los originales, que alcanzaron para percibir la asombrosa diferencia entre las vibraciones que emite un manuscrito y el aplanamiento que produce su versión tipográfica) se han elaborado estas notas. Su acotado propósito es presentar ese material hasta ahora casi totalmente inédito para iniciar una reflexión que aguarda estudios más minuciosos y especializados en el análisis de manuscritos. Mientras tanto, una somera descripción bastará para esbozar algunas líneas de lectura.

La letra de los manuscritos sugiere que habría dos grupos principales de notas: uno, que Claudia Rosa considera perteneciente a una primera etapa, con letra redondeada y abundantes tachaduras e interpolaciones. Otro, con letra cursiva más cuidada, con menos correcciones y agregados, que parecería resultado de una reescritura o pasado en limpio de borradores previos. En ambos casos se trata de notas de distinta extensión, apuntes casi siempre breves, algunos de unas pocas líneas, que no responden a un desarrollo expositivo articulado. Salvo un par de excepciones: las páginas iniciales, en las que se perfila el bosquejo de una reseña crítica de *Fervor de Buenos Aires*, y el borrador de una carta escrita desde Gualeguay en la que Mastronardi le comenta a Borges el ensayo sobre las *kenningar*. Ambas pertenecen al primer grupo y las referencias indican que fueron escritas entre 1926 y 1933.

Fuera de esos dos textos más orgánicos, el resto de las notas discurre sin ningún orden claramente perceptible. No hay algún índice provisorio o un temario a modo de plan que permita vislumbrar con certeza el destino que Mastronardi pensaba dar a esas páginas escritas, al parecer, a lo largo de más de cuarenta años. Sus variados asuntos podrían ordenarse en torno a cuatro núcleos temáticos principales: análisis críticos de la escritura de Borges; transcripción (a veces comentada, a veces discutida) de ideas de Borges; comentarios sobre algunos rasgos personales de Borges; recuerdos de momentos compartidos con Borges, con algunas anécdotas que ilustran su humor brillante y su inagotable originalidad. Dejando de lado los tramos más específicos de crítica literaria, cuando se recorren los otros tres núcleos surge por momentos la sensación de que Mastronardi se convirtiera en una especie de Boswell que hubiera encontrado a su doctor Johnson. Pero ceder a esta impresión no haría en verdad justicia a las diferencias. Porque si bien la larga persistencia en la anotación de estos juicios, comentarios y recuerdos muestra a las claras que su autor tenía una intensa conciencia de estar frente a alguien excepcional, el conjunto está atravesado por sentimientos ajenos a la sumisión reverente de Boswell: el de la amistad masculina, paseada y conversada y alimentada por la pasión de la literatura, en uno de los más directos testimonios de la sociabilidad del grupo martinfierrista, que se desplegó luego con mayor amplitud en las páginas de *Memorias de un provinciano*; el de la ironía maliciosa, tan característico de Mastronardi, que con una vuelta de tuerca insinúa en más de un pasaje las tensiones que el común ejercicio de la literatura introducía en esa amistad.

Es posible que estos papeles fueran, como algunos indicios hacen suponer, los materiales preparatorios para un libro. Algo de eso intuye Claudia Rosa. Dice en una carta: «Por algo Mastronardi no los tiró. Juntó en sus últimos días los papeles, rompió todo lo que no deseaba [conservar] y dejó el B. atado, pedacitos del B., con piolines*, envueltos en papel azul. Se los dio en la mano a quien sabía que ....se preocuparía porque salieran a la luz: la señora Ossman. [..]... creo que Mastronardi buscaba que alguien se hiciera cargo de escribir lo que él durante tantos años no pudo: su relación con B. De ahí que yo sé de la potencia de esa escritura, nacida de tantos sentimientos encontrados...» Pero lo cierto es que Mastronardi nunca escribió ese libro ni se resolvió a destruir los apuntes.

* *Piolín: cuerda.*

¿Cuáles serían los indicios acerca del proyecto de un libro? La frase que, a modo de título, encabeza las hojas manuscritas resulta sugestiva en la ambigüedad de un genitivo y un posesivo: «Libro de Borges y elogio mío». La comprensión cabal de esa frase, avalada por el fragmento que sigue, indica que lo anunciado con ese supuesto título provisorio es la breve reseña de un libro de Borges. Las iniciales C.M. que cierran el fragmento vendrían a corroborarlo. El final de la nota encierra una promesa que parece exceder el objeto acotado de la reseña para apuntar a un propósito más amplio: «Espero volver para otro elogio, más detenido, de su alumbrada poesía». Con un agregado entre paréntesis: («lo quisiera más detenido y sutil»). Aunque el título del libro no se menciona y no hay citas textuales, las alusiones confirman que se trata de *Fervor de Buenos Aires*. Pero aquella construcción, «libro de Borges y elogio mío», es a todas luces anómala en el contexto de la prosa regular y precisa de Mastronardi. Si se le diera a este desvío el peso significativo que la crítica estilística adjudicaba a todo desvío de la norma, se podría imaginar que en esa anomalía late el germen de un proyecto no realizado, y que el «libro de Borges» sería en verdad el propio libro nunca escrito sobre Borges. Resultaría entonces comprensible que a partir de ese esbozo de reseña (¿inédito?) se empiecen a incorporar comentarios sobre los dos libros siguientes de poemas (*Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*), sin más soluciones de continuidad que las que serán características de estos apuntes, que siguieron creciendo a lo largo de los años, pero que permanecieron siempre bajo la forma de fragmentos y notas sueltas nunca sujetos a un guión.

Los indicios más ciertos sobre el proyecto de un libro no son muchos. En algunos pasajes Mastronardi apunta temas y añade indicaciones para completarlos, como pensando en desarrollos futuros. Por ejemplo: «*Influencias literarias:* Quevedo, Whitman, Cansinos, Macedonio Fernández, Chesterton y, muy fugazmente, Lugones. Estas gravitaciones desaparecen en su madurez (Agregar algún otro).» Este tipo de anotaciones, que a veces insinúan con un subrayado la existencia de algunos rubros que articularían el contenido, aparece en varias ocasiones: *«Agregar a influencias de Lugones»; «Agregar a (metafísica y fantasía)».* O: «(Para agregar a comentarios sobre aquellos cuentos de Borges donde el mal desempeña un papel)....». En otro caso, se trata de una anotación sobre bibliografía a revisar: *«Sobre B.* Ver «Medida del criollismo» (Erro); Sábato, en *Sur.* Una conferencia de Rodríguez Monegal (1948) en Montevideo; las ironías de Marechal en *Adán Buenosayres* (donde B. es Luis Pereda), H. Murena (*Sur*, nos. 164-165); un

lejano número de la *Revista de Occidente* (Madrid); las colecciones de *Inicial, Proa, M. Fierro* y *Revista de América* (Erro)». Entre esas pocas señales, hay una nota que llama particularmente la atención: «A pesar de los elogios producidos en torno a su obra, todavía no he leído el comentario detenido y completo que la literatura de B. se merece. Ahora vengo yo con la pretensión de anotar todo lo que pueda, todo lo observado al margen de sus libros.» Pero la proverbial renuencia de Mastronardi a publicar parece haber frustrado la expectativa que suscitan los indicios, y la deriva de los apuntes queda muy lejos de la realización de aquella exégesis «detenida y completa» que según Mastronardi la obra de Borges merecía y todavía no había obtenido. Más adelante, en uno de los fragmentos más enigmáticos, leemos: «(Nos?) Tanto material vívido pude acopiar y tantos recuerdos preciosos jalonan los años que compartiera con B. que en verdad me siento incapacitado para escribir un libro aburrido.» La antífrasis introduce un vuelco inesperado en el segundo miembro de esta oración, y hace que la connotación eufórica de los materiales «vívidos» y los recuerdos «preciosos» del primer miembro se vea desmentida por la ambigua denegación que subyace en adjetivos tan disfóricos como «incapacitado» y «aburrido». ¿Cómo leerla? ¿Temor de escribir un libro aburrido, o temor, simplemente, de no escribir ningún libro?

La cuestión parece indecidible, y tal vez lo más relevante no sea preguntarse si Mastronardi quiso hacer un libro sobre Borges y no lo logró y por qué. Conociendo las interminables reelaboraciones a que sometía sus escritos, se podría suponer que la larga dilación del proyecto lo tornó irrealizable a medida que la obra creciente de Borges empezó a ser objeto de una cada vez mayor atención de la crítica a partir de su consagración en los años sesenta, un proceso que Mastronardi llegó a ver pero que no comentó en estos papeles. Más interesante es tomar estos materiales tal como él los conservó, con su desorden fragmentario, sus reescrituras y agregados, y comprobar la fijación asombrosa a lo largo de tantos años con la figura de Borges para registrar luego, partiendo de esa constatación insoslayable, cuáles eran los recuerdos, las observaciones personales y los juicios que anotaba, cuáles sus hallazgos críticos, sus acuerdos y desacuerdos con las ideas del escritor y el amigo. Es verdad que la abrumadora proliferación de la crítica borgiana, que a esta altura prácticamente no ha dejado aspectos anecdóticos ni textuales sin escudriñar, hace difícil encontrar hoy en estos papeles novedades sorprendentes. Aun así, podrán leerse en ellos algunos escorzos de primera mano sobre los hábitos, la personalidad y

las ideas poéticas de Borges, no filtrados por la férrea vigilancia que se advierte en las abundantes entrevistas y reportajes que concedió. Pero una lectura que, dejando en segundo plano el objeto manifiesto de los apuntes, se volviera hacia su autor, permitiría apreciar tanto la sensibilidad lingüística de Mastronardi como su agudeza crítica. Permitiría también advertir una vez más la notable sintonía de algunas de sus ideas literarias con las de Borges y, a partir de eso, el sutil contrapunto que establece con ellas al plantear divergencias sobre algunos asuntos, como la función de la rima o la necesidad de las gradaciones que preparan los efectos poéticos. Desde esa perspectiva, el Borges de Mastronardi empieza a revelarse como un autorretrato indirecto, en el cual el inacabamiento y la postergación encuentran su razón de ser, acordes con la morosidad de sus hábitos escriturarios y su resistencia a publicar.

* * *

Entre los recuerdos recogidos en las notas, los más previsibles son los que refieren a las caminatas nocturnas por los suburbios, que más allá de su reconocido valor testimonial permiten a veces captar la materia prima que los textos de Borges transformaron en experiencia poética. Menos previsible es el lado nada pintoresco que pudieron revestir a veces esas incursiones, cuando ante la percepción de la miseria irrumpe un malestar que perturba la mirada estetizante. Entre conversaciones literarias y episodios a veces jocosos, Mastronardi anotó dos veces una misma escena, algo infrecuente en estas notas que prácticamente ignoran la repetición. La primera vez (en esta ordenación), con escueta sobriedad: «1927. Caminamos por el apartado barrio de Saavedra, donde abundan los ranchos de lata y las calles de tierra. B. comenta con cierto ardor en la voz: "Si uno viviera aquí pondría bombas! No tendría otra salida!"». La segunda, en versión recargada de énfasis literarios, en la que puede reconocerse una figura ilustre: «Íbamos nocturnos por un arrabal donde prosperaban siniestros ranchos de lata. Quizá por Núñez y por 1926. Esa quietud era ofendida por el lodazal y la basura. Tras un silencio, B. dijo con sombría vehemencia: 'Si uno viviera aquí, tendría que poner bombas... No habría otra salida!'». Este retorno de la escena, esta reescritura con variantes de un episodio de protesta social es otra de las anomalías de estos apuntes que queda abierta a la interpretación.

El recuerdo de esos paseos fue puntualmente confirmado por Borges. En 1975, cuando la Fundación Argentina para la Poesía dio el

Gran Premio de Honor a Mastronardi, recordó en un discurso el primer encuentro en la librería de Samet y evocó: «Tengo tantos recuerdos, compartimos tantos recuerdos con Mastronardi: caminatas por las orillas de Buenos Aires, caminatas por Saavedra, por La Paternal, por Puente Alsina, donde vimos amanecer una mañana. Y discusiones. Discusiones sobre temas literarios. Sobre todo sobre Valéry, a quien yo nunca he podido admirar como sin duda lo merece ese gran poeta, y que Mastronardi admira.». Un comentario adicional permite intuir que la frecuentación asidua declinó a medida que ascendía la fama internacional de Borges: «Con Mastronardi hemos profesado una curiosa amistad. Una amistad que no ha necesitado la frecuencia; a veces hemos pasado un año sin vernos. Pero no ha significado una sombra en nuestra amistad; ha significado simplemente ese hecho que acabo de decir. El hecho de que nos sentíamos amigos y podíamos serlo sin frecuentarnos, sin confirmaciones, sin dudas de ninguna especie. Yo siempre lo he sentido muy cerca. Quizá nunca lo sentí más cerca como durante mis años de Texas en New England»[1].

Mastronardi, por su parte, brinda otro dato sobre los cambios en los hábitos de relación de Borges: «Hasta 1930 poco más o menos muchos escritores jóvenes comían periódicamente en su casa. Después, la enfermedad de su padre y, más tarde, el fuerte rito amistoso que lo llevaba, por las noches, a la casa de S. Ocampo y Bioy C., borraron parcialmente aquella costumbre». Aunque existen testimonios acerca de la común amistad de Mastronardi con los Bioy, incluido algún proyecto de escritura en colaboración, no hay en las notas comentarios que den cuenta de su participación en ese ritual. Los hay en cambio sobre una visita de fines de los años cuarenta a la casa de los Borges en Adrogué, de la que queda la nítida imagen de «un informe gatito barcino» que a Borges «le parecía un ícono*, un cachorro de león, un objeto mágico y mil cosas más» y de unos perros gemelos y simétricos de rara belleza que despertaron su admiración y la de Norah Borges. Si Mastronardi muestra su sorpresa ante el cariño que le inspiran a Borges los perros y gatos hambrientos que frecuentaban la casa, él sorprende a su turno con la capacidad de captar el detalle y estampar para siempre la representación vívida de esos animales que, como observó un conocido poeta al hojear estos apuntes, seguirán existiendo para nosotros porque una vez fueron objeto de la atención de Borges.

[1] *Jorge Luis Borges,* Textos recobrados. 1956-1986, *Buenos Aires, Emecé, 2003.*
* *Ícono: icono.*

A esos mismos años corresponden las confidencias sentimentales del amigo, siempre fascinado por las mujeres hermosas y por entonces enamorado sin esperanza de Estela Canto. El «infortunio amoroso» de Borges le inspira a Mastronardi el siguiente comentario: «como si un tacaño destino compensara, con el artero despojo de las delicias terrenales que anhela, los muchos dones que le otorgaron las divinidades benignas». Sobre ese aspecto, registra: «(B.) Con inocencia triste y con decepcionado tono, le oímos decir: "los méritos no ayudan al amor, no contribuyen a que uno sea querido"». O: «Afirma que la discusión puede ser un estímulo sexual. Y ya más preciso y más atento a las personales vicisitudes, concluye: "Sólo quiero a las mujeres que me hacen sufrir". Se diría que su vida sentimental es una carrera de obstáculos». Tal vez en relación con estos «infortunios», una anotación suelta: «Nos dicen que se sometió a las prescripciones de un psiquiatra. Nada sabemos a este respecto, pero cabe suponer que el tratamiento fue incompleto o desacertado».

Los comentarios de este tipo pertenecen al núcleo de las observaciones personales, en las que se insinúa la construcción de Borges como un «raro». Así, en una de las páginas iniciales se enumeran rasgos patológicos: «inestabilidad, irritabilidad, hiper-emotividad, narcisismo, mitomanía», encerrados en una llave sinóptica que advierte: «tiroides». Más adelante, se recorta esta sentencia melancólica: «Fue un adulto prematuro». En otra anotación se señala la fascinación de Borges por figuras revestidas de autoridad o de brillo social: «Cierto respeto por hombres destinados –real o potencialmente– a funciones majestuosas y arriesgadas: militares, ministros, navegantes. En las clases mundanas percibe, además de cierto aplomo confirmatorio de la felicidad, una evolucionada estética de la vida. Insinuó alguna vez: "Los títulos nobiliarios quedan bien en las mujeres". Supone que el prestigio les depara luz dichosa. Hace más complejo su juego erótico y sus tácticas de agrado». En esta veta, el Borges de Mastronardi, con su aversión a los deportes y su torpeza corporal, hiperliterario y algo *snob*, roza la *antiphysis*. Una anotación de una cita de Fénelon parece resumir esta imagen: «*La rareté est un défaut et une pauvreté de la nature*». No se trata, sin embargo, de una construcción monolítica: abundan por otra parte las referencias a un Borges agudo, irreverente, pródigo en salidas mordaces. Es el Borges que transforma la vida literaria: «B. reacciona contra la solemnidad literaria, contra cierta concepción *religiosa* del arte. Todavía por 1925 se entraba en un círculo literario como en una cripta inaccesible al burgués. B. introduce en nuestros medios intelectuales la soltura expresiva, los naturales titubeos de la expresión oral y

un humorismo desenvuelto que siempre da en el blanco. Su sencillez formal es constante». A esta faceta pertenecen los comentarios irónicos de Borges sobre algunos escritores y especialmente sobre escritoras, a veces reconocibles, a las que casi siempre se denomina «poetisas».

* * *

De la sintonía de sus ideas literarias con las de Borges queda un testimonio irrefutable en los artículos críticos que Mastronardi escribió en *Sur*, en los que se perciben, además de los parentescos verbales, las coincidencias sobre los principales temas en debate acerca de la literatura nacional: cuestionamiento del realismo, del nacionalismo costumbrista o pintoresquista, de las efusiones de la inspiración; preferencia por la sobriedad expresiva; examen de las virtudes constructivas del policial y el fantástico. Quedan, también, algunas pruebas de reciprocidad por parte de Borges. La más conocida es la inclusión de «Carlos Mastronardi» como personaje de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». Menos conocida pero más interesante es la reflexión sobre la sobriedad léxica y el pudor reticente con que se expresa el sentimiento en la poesía de Mastronardi. Borges, que para el elogio era más malicioso que su amigo, y, como es notorio, más mezquino, la formuló así:

> Mastronardi ha dedicado quizá el más alto de sus poemas, *Luz de provincia*, a enaltecer *la querida, la tierna, la querida provincia*: estoy citando palabras suyas. Palabras suyas en las cuales están la expresión perfecta y al mismo tiempo la desesperación de no dar con la palabra que buscaba. Es como si él hubiera empezado poniendo: *la querida, la tierna,* y que luego se diera cuenta de que ninguna palabra podía expresar su amor por la provincia, y ha repetido: *la querida, la tierna, la querida provincia*[2].

Y sobre la particular ironía crítica de Mastronardi agregó: «Mastronardi se ha dedicado también a la crítica. Y ha inventado un nuevo modo de censura.[...] Es usar para la censura el vocabulario del elogio. [..] Decía, por ejemplo: "Fiel a la noble monotonía, Fulano ha escrito tal cosa". Y luego todo el artículo, para quien lo ojeara, podía pasar por un elogio; y realmente era una crítica, una crítica muy severa». En estos juegos se reconoce uno de los procedimientos del repertorio de «Arte de injuriar»; el mismo que Mastronardi, a su vez, comentaba en

[2] *Ibíd.*

estas notas, cuando explicaba el sentido peyorativo del adjetivo en la fórmula borgiana aparentemente elogiosa «tenue novelista».

En esa zona en que se advierten las afinidades en materia de poética, los juicios y observaciones más pertinentes de estos papeles son aquellos que refieren a lo que de modo genérico podría llamarse el estilo de Borges. Mastronardi observa desde lo más detallado, como el uso de sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios, hasta alcanzar cuestiones de poética. Observa, por ejemplo, el uso de los sustantivos abstractos y lo pone en relación con el pensamiento filosófico y la estética de Borges:

> Determina, personifica las abstracciones. Su credo filosófico, que tiende hacia el idealismo trascendental, anuncia y conforta dicho gusto abstractivo. Lo material desaparece para transformarse en puro estado del alma. Así, por ejemplo, nos dirá que viene de una amistad, y no de la calle Leones, donde tiene un compañero[3]. Su niña es el amor y su amigo la amistad. Por esa excepcional razón, la poesía de Borges nunca se ofrece a lo superficial y colorero. Antes bien, contrasta con las manifestaciones del pintoresquismo reinante. Estamos frente a un poeta que recaba una expresividad de substancias, no de apariencias.

El análisis resulta particularmente interesante cuando se ejerce sobre los adjetivos, si se conoce la impregnación de los usos de Borges en los de Mastronardi, que solía reiterar adjetivos como «venturoso» o podía escribir no sin ironía «el incalculable Borges». Entre las numerosas referencias dispersas, una variante le suscita el siguiente comentario: «"*urgente Afrodita*". En un principio fue *ardiente*, alguna vez fue imperiosa, *exigente* o luego invasora o impaciente. Ahora es urgente en B. De la ignición pasamos a la premura». Y continuando con los ejemplos, analiza y explica las expresiones «tenue novelista», «autor calumniado», «inglesa innumerable». Al final de este parágrafo, las explicaciones se proyectan hacia una interpretación de los efectos de condensación que promueve en la escritura de Borges su manera de adjetivar

> «*La malvada serie*»(*Sur*, mayo de 1942). Un adjetivo siempre aplicado a lo personal y concreto, aquí es definitorio de una abstracción. Moraliza el álge-

[3] *Aquí cabe recordar que Mastronardi vivió dos años en esa calle, en casa de su abuela materna, donde sabía visitarlo Borges. En* Memorias de un provinciano *cuenta que allí escribieron juntos «A un meridiano encontrao en una fiambrera», réplica en lunfardo al artículo «Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica» de Ernesto Giménez Caballero, que fue objeto de una ruidosa polémica en* Martín Fierro.

> bra. A menudo aparecen estas connotaciones éticas o afectivas rigiendo o condicionando categorías mentales. En su origen, esta costumbre fue humorismo en Borges, luego se connaturalizó con todo su mundo expresivo. Los atributos personales pasan a calificar los conceptos, lo incorpóreo, el vocabulario de la lógica y de las disciplinas científicas. Junta matices éticos y mundo abstracto. «Malvada serie» ... significa una serie de hechos malvados, pero se ha querido una más rápida (y menos desganada) vinculación de vocablos. Del mismo tipo sería: «ordenación perversa», «rencorosa geometría», «álgebra delincuente», «periodicidad infame», pero sabe detenerse a tiempo. Límite del buen gusto. Esta modalidad o inclinación es una de las más fuertes y sostenidas en Borges. Configura de modo enérgico toda su prosa. Es hábil en las omisiones y sus prescindencias siempre contribuyen a fortalecer su prosa.

Más sintéticamente, lo expresará así: «Rasgo firme, continuo de Borges: la *condensación*. Incansable profeta de la elipsis». O, en otro pasaje: «Abunda la elipsis. Suprime nexos. Alta presión». Fuera de la observación de procedimientos puntuales, como la elipsis, la metonimia, la forma conjetural, la supresión de diálogo y de elementos circunstanciales, o del señalamiento, a veces malicioso, de fuentes probables de algunas de esas figuras, Mastronardi apunta reflexiones más amplias. Distingue, por ejemplo, la evolución del estilo de Borges desde el barroquismo inicial, que llama «plateresco», al despojamiento de la madurez, que juzga «apagado» y «prudente en los efectos». Insiste en una hipótesis poco frecuente: el carácter subjetivo y autobiográfico de la literatura de Borges, que a su juicio introduce un vuelco decisivo en la historia literaria de nuestro país: «con él –anota– comienza la confesión escrita, el poema de biografía confidencial, y con él se clausura la descripción, la fotografía literaria, la impasible plasticidad, el cuadrito convencional». Se adelanta a algunas lecturas críticas que se han tornado ya clásicas: destaca el cruce entre el criollismo y lo europeo; señala en la construcción poética de la ciudad un anhelo de la llanura distante; y brinda esta original percepción de los anacronismos: «Es un hombre del siglo XVIII y algo del XIX, pero sin aparato polémico y expresivo, sin el brillo y el aire espectacular de los hombres de esa centuria. [Cabe notar que Mastronardi, que pertenece a esa generación que todavía no había encerrado las referencias literarias en el contorno de lo nacional, se refiere al ámbito europeo]. No se entendería con Carlyle, que dijo: "Un hombre vive de creer en algo, no de argumentaciones ni de discutir sobre infinitas cosas". Sin el didactismo del XVIII». Como síntesis, una anotación inspirada en Paul Valéry que resume el juicio de Mastronardi sobre el carácter impar de la escritura de

Borges: «Todo gran escritor crea un idioma dentro del idioma». Como contrapartida curiosa, a las varias observaciones sobre la hipertrofia de lo literario en Borges se opone esta afirmación paradójica: «Borges, en el fondo, un descreído de la literatura».

* * *

Los análisis críticos que operan como un medio para la reflexión sobre las formas se complementan con frecuentes citas de ideas literarias de Borges, algunas de las cuales Mastronardi discute en relación con sus propias posiciones. Es en este último sesgo donde el Borges de Mastronardi se revela con mayor nitidez como una especie de *repoussoir*, esto es, como la figura que brinda un punto de resistencia contra el cual definir el propio estilo y afirmar su proyecto poético. Así, cuando comenta las *kenningar*, refuta las combinaciones verbales que buscan el asombro: «acercar cosas extremas y remotas me parece ineficaz, ya que importa una sorpresa fácil y susceptible de infinita multiplicación. Aproximar lo cercano, lo que se mueve dentro de un ambiente común, es procedimiento más arduo y más natural». En la misma dirección, afirma: «hablar de magia verbal es hablar de efectos, es quedarse en la sorpresa. (Hace años que venimos discutiendo este problema...). Hay entreveros nulos... Lo esencial consiste en quebrantar la mecánica expresiva. Aludo a un quebranto mínimo y delicado». Ante lo que considera un vuelco de Borges hacia una concepción romántica de la creación que, desechando el trabajo artesanal, supone que «los imperiosos mandatos del alma» justifican el poema y «quiere que todo verso tenga una raíz profunda», concluye: «Borges añora esa inocente facilidad que singulariza, por ejemplo, a José Hernández. Estima que cierto candor ignorante, cierta desenvoltura carente de toda malicia artesanal, son esenciales en el poeta: el niño supera al adulto, el potrillo corre más que el diestro caballo. Por nuestra parte, creemos que el esfuerzo artesanal no supone la ausencia de una raíz profunda: lo necesario y lo voluntario pueden avenirse». Desde estas premisas que afirman una concepción de lo poético como el resultado de una elaboración ardua para alcanzar, paradójicamente, la visibilidad mínima del artificio, Mastronardi defiende el valor constructivo de la rima (que «permite esa operación envolvente a cuyo término queda reducido el orbe de la gratuidad y el azar», escribió en otro lugar), la concepción arquitectónica del poema como totalidad, el juego delicado de los mati-

ces, contra las posiciones opuestas de Borges: rechazo de la rima; concepción atomística, lineal, del poema; uniformidad sin desmayos de la prosa. «Por eso – señala a partir de una observación de Néstor Ibarra– todo es "*importante*" en su literatura, todo es autónomo en esas páginas concentradas donde las gradaciones, las opacidades y los matices preparatorios no concurren a realzar y sostener *"lo principal"*.

Un último caso: Lugones y el ultraísmo como objetos contenciosos. Es notable comprobar que Mastronardi, que hizo de Entre Ríos, la provincia de su infancia, materia privilegiada de sus poemas, escribió muy poco sobre Juan L. Ortiz, con cuya poética podía haber tenido otra clase de afinidades más entrañables. En estos apuntes escribió en cambio sobre Lugones, o más precisamente, sobre el Lugones ultraísta que presentó Borges en un capítulo de *Leopoldo Lugones*, y lo hizo para discutir esa apropiación indebida, apuntando las diferencias contra las analogías. «Hay más oposiciones que afinidades» dictaminó. «Sólo coinciden en la metáfora. [...] Además, Lugones acomete con metáforas de tipo visual, plástico y el ultraísmo en ninguno de sus hombres es óptico, sino que realiza imágenes abstractas, metáforas que al mismo tiempo son estados, sentimientos.» Desarrolló *in extenso* esas refutaciones de los argumentos centrales de Borges en «El diverso y recatado Lugones», título provocativo que incluyó en *Formas de la realidad nacional*. No parece por lo tanto casual que los rasgos de la poética de Borges a los que Mastronardi, en estas notas, opone tácita o explícitamente sus propias concepciones se encuentren condensados en un ensayo crítico sobre el ultraísmo:

> Los efectos que se consideraban valederos nacían de un veloz acercamiento de percepciones o formas remotas: se renunciaba a los procesos y a los movimientos graduales para especular con la sorpresa... Las fallas más evidentes de esta doctrina estética fueron la vaguedad grandiosa y la tensión constante y sin matices. Toda línea, todo verso, debía aparejar una exaltación y una victoria incontestable. [...] El poema surgía de un proceso acumulativo, no de un desarrollo más o menos racional. Ninguna arquitectura en esa poesía, cuyos diversos momentos carecen de valor funcional, puesto que son esplendores autónomos y desvinculados. Los desfallecimientos intencionales no tenían cabida dentro de la concepción estética a que respondía[4].

[4] *Carlos Mastronardi., «Pasión y muerte del ultraísmo», en* Cuadernos Australes, *Buenos Aires, septiembre de 1959, año I, nº 2. Cit. en Saúl Yurkievich,* Carlos Mastronardi, *Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.*

Los mismos o parecidos argumentos retornaron en un ensayo de 1968 sobre el martinfierrismo[5]. La insistencia en estos aspectos polémicos llevó a conjeturar que revelarían algo del giro que habría llevado a Mastronardi a distanciarse de los preceptos ultraístas y a destruir su mítico libro *Tratado de la pena*, supuestamente escrito en la estela del ultraísmo, para volver al cauce de sus propias convicciones poéticas, que encarnaron en la lenta elaboración de *Luz de provincia.* La existencia de ese libro que nadie leyó nunca es uno más de los misterios con que Mastronardi gustaba envolver su escurridiza figura, y aunque hoy algunas fuentes orales parecen desmentirla, posee esa verosimilitud que se resume en un conocido dicho italiano: *se non è vero, è ben trovato.*

* * *

¿En qué términos pensar esta larga obsesión de Mastronardi con la figura de Borges? ¿Funcionó ese contrapunto de concepciones poéticas como una fragua que incentivara la forja de su propio estilo? ¿ O se habría convertido, por el contrario, en la sombra paralizante que determinaba las interminables correcciones y la parsimonia para publicar?[6] Aun cuando en la prosa de Mastronardi se reconocen con frecuencia los usos verbales característicos de Borges, las preguntas no pueden resolverse apelando al concepto tradicional de «influencia», salvo que lo revistiéramos con las pulsiones agonales con que lo pensó Harold Bloom, o que adoptáramos la fórmula certera y más sintética que alguna vez utilizó Juan José Saer: las influencias son aquellos autores que se incrustan en uno. En el título de esta presentación, «el Borges de Mastronardi», trato de insinuar un matiz que apunta a ese último sentido, a una apropiación que tiene algo de incorporación angustiosa. Sin ignorar ni el extraordinario tributo rendido a la amistad, ni el agudo ejercicio del análisis crítico, la misma hibridez de estas páginas, que empiezan siendo reseña y se deslizan hacia las observaciones personales, hace aún más indecisa su intención. Ni crítica literaria ni biografía intelectual, estos apuntes a la vez relegados y atesorados tienen algo

[5] *En las dos ediciones de* Capítulo. Historia de la literatura argentina, *CEAL.*

[6] *Borges no se privó de ironizar sobre este aspecto. «Yo he visto versiones sucesivas de* Luz de provincia, *publicadas con un año de diferencia, y creo no ser caricatural al decir que en la segunda versión había un punto y coma, en la tercera el punto y coma era sustituido por un punto y seguido, en la cuarta se volvía a ese punto y coma».*

que en cierto modo los aproxima a un género elusivo e inquietante: el retrato. En este punto quiero volver sobre unas palabras de Claudia Rosa que cité al principio: «De ahí que yo sé de la potencia de esa escritura, nacida de sentimientos encontrados». Precisamente para recordar toda la ambivalencia que suele albergar ese género anacrónico, que en una de sus formulaciones más clásicas participa del homenaje y de la rivalidad, y que a menudo deriva de una proximidad en la cual las manifestaciones generosas del amor, la amistad o la admiración se enturbian con las corrientes oscuras –envidias, frustraciones, resentimientos, odios– que la frecuentación suscita, sobre todo cuando transcurre en espacios competitivos, como lo es, en este caso, el campo literario. Si se admitiera esta perspectiva de lectura, se alcanzaría a entrever la complejidad de las motivaciones que subyacen en esas páginas largamente trabajadas, y a la «obra visible» que ensayan los fragmentos se podría contraponer el autorretrato en hueco que se dibuja en su reverso.



Carlos Sorín: *Historias mínimas* (2002)

# Modernidad y nihilismo en «La biblioteca de Babel» de Jorge Luis Borges

*Bernat Castany Prado*

## I

El pecado de *hybris* es una constante a lo largo de toda la obra de Borges y puede ayudarnos a desentrañar el significado de uno de sus relatos más enigmáticos, «La biblioteca de Babel», cuyo título hace referencia a uno de los casos de desmesura más célebres del *Génesis*. Adán, Eva, Prometeo, Níobe, Ícaro, Ixión, Tántalo y Alejandro Magno son otros de los muchos personajes castigados por intentar trascender su medida y que el autor de *Ficciones* visita constantemente en su obra. Claro está que el «escepticismo esencial», del que el mismo Borges habló en el epílogo a *Otras inquisiciones,* lo llevará a centrarse especialmente en los casos de *hybris* cognoscitiva, es decir, en aquellos casos en los que el ser humano pretende saber más de aquello que le ha sido dado conocer.

En sus ensayos Borges refuta festivamente todo intento *desaforado* de conocimiento. En «La máquina de pensar de Raimundo Lulio» criticará el mecanismo que Ramón Llull ideó con el objetivo de poner al alcance humano la precisión divina; en «El idioma analítico de John Wilkins», los intentos de crear un idioma total realizados por Locke, Leibniz y John Wilkins; en «La dinastía de los Huxley», el «astronómico desdén» y la «casi divina imparcialidad» con los que Spinoza o Huxley escriben acerca de los hombres «como si escribieran de sólidos, de superficies planas y de líneas»; y en «La supersticiosa ética del lector», el vicio de los escritores actuales de utilizar «palabras que postulan sabidurías divinas o angélicas o resoluciones de una más que humana firmeza».

En otras ocasiones Borges citará las exhortaciones a permanecer dentro de ciertos límites cognoscitivos que las diferentes tradiciones religiosas han realizado. En «Historia de la eternidad», recordará el infierno de Swedenborg en el que se castiga a los que se atreven a discutir temas sobrehumanos; en «Sobre el *Vathek* de William Beck-

ford» Borges habla de una espada en cuya hoja puede leerse la siguiente inscripción: «Ay de quien temerariamente aspira a saber lo que debería ignorar»; y en «La doctrina de los ciclos» expondrá las burlas de San Agustín contra las vanas teorías de pitagóricos y platónicos acerca del eterno retorno y recordará que, para el obispo de Hipona, «Jesús es la vía recta que nos permite huir del laberinto circular de tales engaños».

A esto se le añade el uso constante de adjetivos que indican la imprudente desmesura de ciertos actos u objetos. En «La muralla y los libros», Borges hablará de «la desaforada muralla»; en las «Notas» a *Discusión*, de «las imprudentes enciclopedias»; en «Vindicación de *María* de Jorge Isaacs», de una tesis «audazmente especulativa»; y en su reseña del Bhagavad-Gita afirmará que éste es un «libro babilónico».

También en sus relatos, como si de un dios se tratase, Borges castiga a todos aquellos personajes que intentan saber más de lo que les pertenece. Recordemos que el narrador de «La busca de Averroes» dice haber querido narrar «el proceso de una derrota» e indica que primero había pensado en otros pecados de *hybris* como el del arzobispo de Canterbury que se propuso demostrar que hay un Dios, el de los alquimistas que buscaban la piedra filosofal o el de los matemáticos que intentan descifrar el libro de la naturaleza. En «Los teólogos» Aureliano descubrirá, al morir, que a los ojos de Dios él es la misma persona que Juan de Panonia, el hereje al que arrastró, con sus escritos, a la hoguera. Otro teólogo, Nils Runeberg, será consciente, en «Tres versiones de Judas», de haber cometido el pecado de acercarse al secreto de Dios.

En «La muerte y la brújula», un erudito detective se dejará engañar por las pistas falsas que el asesino le ha ido dejando y en «Emma Zunz», el lector es testigo de la confección de un crimen perfecto, esto es, irresoluble. Cabe recordar que, según Borges dice en «El cuento policial», el creador del género policial, Edgar Allan Poe, «tenía ese orgullo de la inteligencia» y había erigido al detective en símbolo de la razón. Así, pues, es normal que un escéptico como Borges busque humillarlo haciéndole sentir que hay misterios que sobrepasan las capacidades racionales.

## II

En «La biblioteca de Babel», la biblioteca es el infierno con el que se castiga a los filósofos de la modernidad, que cometieron el pecado

de *hybris* cognoscitiva al pretender poder llegar a desentrañar todos los misterios de la naturaleza. La primera piedra de este pecado epistemológico es la última oración del *Discurso del método* de Descartes que llega a afirmar que con el nuevo método no puede haber ninguna verdad «tan remota que no quepa, a la postre, llegar a ella, ni tan oculta que no se la pueda descubrir.» En *Historia como sistema,* Ortega y Gasset afirma que estas palabras son «el canto de gallo del racionalismo» y que marcan el inicio de una época de *fe en la razón*. Euforia que nos recuerda a esa «extravagante felicidad» que se produjo cuando en el relato de Borges que nos ocupa se proclamó que la biblioteca abarcaba todos los libros y que dio lugar a aspiraciones de equivalente desmesura pues «se esperó entonces la aclaración de los misterios básicos de la humanidad: el origen de la Biblioteca y del tiempo».

También las referencias temporales parecen apuntar en este sentido. Según el narrador, «hace ya cuatro siglos que los hombres fatigan los hexágonos» lo que nos remite a 1637 que es justamente la fecha en que se escribió el *Discurso del método* y se hizo hegemónica una nueva manera, dogmática, sistemática y matematizante, de hacer filosofía. En efecto, proclamar que la biblioteca abarca todos los libros es proclamar que todo el universo es biblioteca, es decir, que todo es catalogable, sistematizable y racionalizable. Recordemos que en la misma década en que Descartes escribió su fundacional discurso, Galileo afirmaba en sus diálogos que «el libro del mundo está escrito en términos matemáticos» y Leibniz que ni siquiera Dios podía escapar a las leyes lógicas que él había creado.

Toda torre de Babel es inacabable por definición; es más unos planos, un anhelo, que una construcción, una realidad. De modo que el pecado de la filosofía moderna no es haber conseguido elaborar un sistema total sino el haberlo pretendido, generación tras generación. Esto explica que no haga falta un dios que derrumbe sus andamios ya que en lo excesivo del intento está lo ineludible del fracaso. También Borges ve como necesario y natural, no como divino, que todo pecado de hybris vaya acompañado de su penitencia respectiva. De este modo, «a la desaforada esperanza, sucedió, como es natural, una depresión excesiva.» El escepticismo que impregna toda la obra de Borges evita afirmar la imposibilidad del conocimiento puesto que esto ya sería afirmar demasiado. Por esta razón la depresión que sigue a la euforia racionalista es excesiva.

Recordemos que el castigo del dios bíblico no consistió sólo en derrumbar la desaforada torre sino también en hacer que los babèlicos ha-

blasen lenguas diferentes. Del mismo modo, al derrumbarse el edificio de la filosofía moderna, su lenguaje universal, basado en la razón matematizante y en las categorías universales, se descompondrá en diversos lenguajes filosóficos que darán lugar a la Babel posmoderna. No es, pues, casualidad que Borges haga aparecer, justo después de esa depresión excesiva, toda una galería de interpretaciones alternativas que en el plano ficcional serán presentadas como sectas («una secta blasfema sugirió...»), fanatismos («el horror que esos fanáticos provocaron»), supersticiones («sabemos de otra superstición de aquel tiempo») y herejías («afirman los impíos...»). No debemos tratar de establecer una conexión directa de cada una de estas heterodoxias con una filosofía concreta ya que esto supondría rebajar el relato de símbolo a alegoría. Hay, sin embargo, citas veladas a la actitud antimoderna de Pierre Bayle, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche y Fritz Mauthner, entre otros.

Resulta interesante ver cómo, por un lado, el narrador se refiere a estas alternativas filosóficas con el nombre de sectas, fanatismos, supersticiones y herejías, mientras que, por el otro, confiesa haber «prodigado y consumido» sus años en ese tipo de «aventuras.» Esta esquizofrenia epistemológica nos remite a un hombre, a un bibliotecario, que vaga perdido en una cosmovisión de la que no puede deshacerse a pesar de sentirla obsoleta. Este tipo de ser agónico suele aparecer tras la muerte de un dios (cf. Nietzsche) o tras una ruptura de *episteme* (cf. Foucault). En efecto, cinco años antes de que Borges escribiera «La biblioteca de Babel», Ortega y Gasset afirmaba que si se comparaba el estado de creencias del hombre europeo de 1932 con el reinante en 1900 se vería que éste había variado profundamente por haberse alterado la convicción fundamental. Según Ortega y Gasset «la generación que florecía hacia 1900 ha sido la última de un amplísimo ciclo iniciado a fines del XVI y que se caracterizó porque sus hombres vivieron de la fe en la razón.» Lo cierto es que al igual que el Dios del «Dios ha muerto» tenía un significado general pues Nietzsche no sólo se refería al Dios de la religión sino también al Dios de la filosofía, la razón, la fe de la que Ortega habla es una fe filosófica, cognoscitiva. De este modo, si la biblioteca es una metáfora de una cosmovisión moderna en crisis, es normal que la crisis de fe en la razón geométrica se trasponga en la ficción como una crisis de fe en el universo concebido como biblioteca. Ciertamente, sólo puede hablarse de fe muerta en una biblioteca en la que «nadie espera descubrir nada».

Así, pues, los suicidios, «cada año más frecuentes», de los que nos habla el narrador también deben ser interpretados como metáforas epistemológicas, siguiendo la terminología de Jaime Alazraki. Podemos decir, por ejemplo, que Wittgenstein se suicidó filosóficamente cuando dijo que sobre lo que no se podía hablar mejor era guardar silencio. Ya que este relato versa sobre la crisis de la filosofía moderna, es lícito entender por suicidio el dejar de utilizar la razón moderna, geométrica, con el objetivo de entender el universo. Suicidio que no implica más muerte que la filosófica, en el sentido racionalista del término, y que no excluye la exploración de otros caminos filosóficos como, por ejemplo, el del escepticismo humanista de Montaigne, menos excesivo y pretencioso que el racionalismo de Descartes. De este modo «La biblioteca de Babel» resulta ser, no ya ese mero juego estético que la crítica posmoderna ha querido ver, sino una profunda y melancólica reflexión acerca de la agonía, muerte y luto de la razón moderna.

## III

Según Nietzsche el nihilismo es una epidemia que surge cuando los dioses, ídolos o ficciones entran en crisis. El autor de *La voluntad de poder* tomará prestado este término de los *Ensayos de psicología contemporánea* (1883) en los que Paul Bourget lo definirá como una gran enfermedad europea, un mortal cansancio de vivir y una tétrica percepción de la vanidad de todo esfuerzo. Es inevitable pensar en las «epidemias», «los suicidios», en «la depresión excesiva», en «la certidumbre que nos anula o nos afantasma» y en «la soledad» de la que habla el narrador de «La biblioteca de Babel». Cabe señalar que, para Nietzsche, el nihilismo, al que también llamará voluntad de nada, pesimismo, degeneración vital, muerte de Dios o decadentismo, es una realidad profunda, equívoca y plural, de la que cabe distinguir tres tipos.

El primero de estos tres nihilismos es el implícito. Gonzalo Mayos dirá en su introducción a *El nihilismo en los escritos póstumos* de Nietzsche que este tipo de nihilismo consiste en continuar negando la muerte de dios, cerrar los ojos a la realidad de los tiempos, negar ser nihilista e, incluso, afirmar que se reacciona contra el mismo, reivindicando viejos valores sin comprender que con ello no se provoca sino la profundización del proceso y el bloqueo de cualquier alternativa o salida. Son muchas las evidencias textuales que nos remiten indirectamente al nihilismo implícito. El narrador nos indica que, a pesar de los

absurdos en los que abunda la biblioteca, sólo una minoría, «una región cerril», sostiene «que los libros nada significan en sí.» El resto se agarra a mil clavos ardientes con tal de no tener que abandonar la biblioteca. Buscan interpretaciones («Durante mucho tiempo se creyó que esos libros impenetrables correspondían a lenguas pretéritas remotas»), infieren características generales de la biblioteca («Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita»), se amparan en las autoridades (»Básteme, por ahora, repetir el dictamen clásico»), dogmatizan («Yo afirmo que la Biblioteca es interminable»), sueñan («Yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito») o apelan a axiomas contradictorios («Quiero rememorar algunos axiomas»).

Cabe señalar que a pesar de que el narrador de este relato, como dijimos, se niega a abandonar su agonizante cosmovisión, no se opone a la afirmación de que «los libros nada significan en sí»; antes bien, concede que «ese dictamen, ya veremos, no es del todo falaz.» Esta concesión nos lleva a hablar del segundo tipo de nihilismo, conocido como nihilismo explícito y que consiste en ser consciente de que «Dios ha muerto». Éste, a su vez, se divide en dos nihilismos: el explícito pasivo, que consiste en reconocer la «muerte de dios» y la situación nihilista actual con todo lo que implica, pero que renuncia a cualquier respuesta afirmativa y cae en la angustia, la desesperanza y la destrucción, y el explícito activo, que consiste en proyectarse creativamente sobre el vacío de la «muerte de Dios» mediante la construcción de nuevos valores, nuevas fábulas, nuevas máscaras y nuevas interpretaciones.

A la luz de esta nueva división esa «depresión excesiva», «los suicidios» y «la desesperanza» nos remiten a una epidemia de nihilismo explícito pasivo en el que los filósofos no saben reaccionar a la crisis con una actitud creadora sino que, como el vigilante de tumbas del *Zaratustra,* prefieren volver a tapar la tumba vacía para seguir haciendo que vigilan su precioso contenido. No aparecerá, sin embargo, en «La biblioteca de Babel» el nihilista activo, el hombre «vencedor de Dios y de la nada», el fénix que resucita con fe viva de las cenizas de una fe muerta. Según la lectura nietzscheana vencer a dios es escaparse de la anterior cosmovisión, es quemar la biblioteca y construirse una nueva y habitable metáfora. Por esta razón no encontramos en la biblioteca a esos «hombres únicos, incomparables que se dan leyes a sí mismos, que se crean a sí mismos» de los que Nietzsche habla en *La gaya ciencia.* Si hubiesen existido, estos superhombres tuvieron que suicidarse

como nihilistas pasivos y están ahora viviendo fuera de un universo concebido en forma de biblioteca, es decir, fuera de este relato.

Es justamente fuera de este relato donde nos encontramos con un Borges que trata de luchar con el nihilista pasivo que parece llevar dentro. Sin embargo, dicha reacción se hará esperar hasta que la ceguera y la vejez lo devuelvan a la poesía y a la ética. Recordemos cómo en el prólogo a *Elogio de la sombra* (1969), el autor constatará que sus poesías han empezado a interesarse por la ética como tema poético. Salir de la biblioteca de la filosofía moderna es saber prescindir de los parámetros racionales de verdad y falsedad, para elaborar otros con los que volver a hacer habitable el universo. Dichos parámetros serán, en el caso de Borges, los de la ética-estética.

> «Te incumben los deberes de todo hombre: ser justo y feliz.
> Tú mismo tienes que salvarte».
> («Otro fragmento apócrifo», *Los conjurados*)

Recordemos, con Zulma Mateos, que ese salvarse no es teológico sino vital. La salvación es la justificación de la existencia, justificación que no es sólo personal sino también universal.

> «...el que acaricia a un animal dormido.
> El que justifica o quiere justificar un mal que le han hecho.
> El que agradece que en la tierra haya Stevenson.
> El que prefiere que los otros tengan razón.
> Esas personas, que se ignoran, están salvando el mundo».
> («Los justos», *La cifra*)

A la luz de estas observaciones la obra de Borges se nos aparece como una evolución, más aún, como una lucha entre el filósofo nostálgico y el literato creador. De este modo Borges deja de ser el posmoderno derrotado que hace malabarismos con los cascotes conceptuales de las ruinas del edificio filosófico moderno y pasa a ser un creador, un afirmador, en el más puro sentido nietzscheano.





Carlos Sorín: *Historias mínimas* (2002)

# Cosmópolis y modernidad en Roberto Arlt

*Juan José Sebreli*

## I

No puedo eludir, al referirme a Roberto Arlt, mencionar las circunstancias personales que me llevaron al descubrimiento de su obra. Pertenezco a una generación de escritores y lectores porteños nacida alrededor de 1930 cuando se publicaban las principales novelas de Arlt. Era entonces un autor muy popular por sus crónicas periodísticas, sus aguafuertes porteñas, aunque sus novelas provocaban juicios discordantes tanto entre la derecha como en la izquierda. No era un marginal, como a el mismo gustaba verse, pero tampoco estaba del todo legitimado.

Cuando llegué a la edad de la formación intelectual, en la mitad del siglo veinte, Arlt era, en cambio, un autor olvidado. En los años cuarenta, después de su muerte, primaba la novela realista –entre los escritores de izquierda– y el relato fantástico en el grupo liberal de la revista *Sur*. En ese clima literario, la ficción de Arlt resultaba extemporánea, no tenia espacio.

Hacia 1950 cambiaron los vientos, con el auge del existencialismo. Los jóvenes leíamos con pasión a Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus, Jean Genet. Esas lecturas nos llevarían a lanzarnos a la recuperación del pasado de los existencialistas, a releer a aquellos autores que hubieran podido ser sus precursores. A ese nuevo estilo al que se llamará literatura metafísica, fue asimilado en primer término Dostoievski y, en esa búsqueda, no podía dejar de reaparecer Arlt.

Encontré por casualidad, en una librería de viejo, una edición de *Los siete locos*. Sólo conocía a su autor de nombre y lo creía, erróneamente, un representante de la literatura social del grupo Boedo. Leí la novela de un tirón y descubrí entusiasmado a un escritor existencialista antes de tiempo y en mi propio país. La escena de Erdosain subiéndose a un árbol para violar el sentido común, porque sí, sin objeto, y su inmediato sentimiento de vergüenza por la comedia que estaba representando, me pareció asombrosamente presartreana, Erdosain era el antecedente del Roquentin de *La náusea*.

La angustia, el absurdo de la vida, el acto gratuito, la afirmación de sí mismo a través del mal, eran temas que había tratado Arlt, nueve años antes que Sartre. Le tocó, así, el extraño destino de los que se adelantan a su tiempo: fue incomprendido en su época. Luego, tras su redescubrimiento tardío, lo confundieron con un continuador de quienes había sido antecesor. Confirmando este malentendido, una editorial francesa –*Le Seuil*– no lo tradujo porque el público podía pensar que era una imitación de Sartre.

El reconocimiento como autor de primera línea –que no había logrado en vida– fue, en parte, consecuencia del fervor de algunos jóvenes de la década del cincuenta, aunque por motivos diversos. Algunos como David Viñas quien le dedicó el segundo número de *Contorno*, la revista portavoz de esa generación, lo tomaban como figura de choque. Por un lado contra Eduardo Mallea y otros escritores del *establishment* académico, pero también contra los comunistas ortodoxos que, después de haberlo atacado en vida, por no adecuarse a la preceptiva literaria del jhadnovismo, reclamaban para sí, la herencia arltiana.

Por mi parte, rompía un prejuicio, al publicar en 1953 un ensayo sobre su obra, en la revista *Sur* (número 223), donde había sido ignorado hasta entonces y cuyo secretario de redacción, José Bianco sostenía que Arlt carecía de «gusto literario» y no creía que «infundiera respeto a ningún intelectual de verdad».

Luego, mis amigos, Oscar Masotta y Carlos Correas –hoy autores de culto–, con quienes formábamos un trío existencialista, publicaron dos de los mejores estudios sobre Arlt. Los tres coincidimos en una visión sartreana del escritor argentino; basada en *San Genet comediante y mártir,* en el caso de Masotta y en el mío, y en *Flaubert, el idiota de la familia,* en la obra posterior de Correas. Vinculábamos así, doblemente, a Arlt y Sartre, por la similitud de sus novelas y por la interpretación que éste hacía de otros escritores.

Se daba, de ese modo, una singular relación intercultural: algunos porteños descubríamos a un autor porteño por la mediación casual de un autor parisino. No se trataba, sin embargo, de una anomalía sino de un rasgo característico de la hibridación de la cultura porteña o rioplatense, producto de todas las corrientes inmigratorias que llegaban al puerto.

Arlt, precisamente, se había formado en un hogar donde su padre hablaba alemán y su madre, italiano. Ésta había nacido, por añadidura en Trieste, ciudad italiana ocupada entonces por austríacos, paradigmático sitio de hibridación. El hijo agregaría a estas lenguas paternas, el

castellano aprendido en la escuela y el habla oral porteña aprendida en la calle. Incorporaría después la multitud de dialectos de todas las partes del mundo que escuchaba en los cafés y el lunfardo que le enseñaron sus correrías de periodista. No le faltaron tampoco el acento inglés de las películas norteamericanas y el lenguaje de la literatura rusa y francesa, en traducciones españolas, que leía vorazmente en las bibliotecas barriales socialistas y anarquistas.

La pedantería academicista se burlaba de su autodidactismo, de su erudición de segunda mano, de su mala forma de leer. Pero de esas insuficiencias, Arlt extraería, precisamente, sus virtudes. Con esa argamasa formaría un estilo propio, original y único que sería también una hibridación de géneros altos y bajos, donde se mezclaban: folletín, picaresca, melodrama, esperpento, policial negro, crónica roja, decadentismo, gótico, modernismo rubendariano, costumbrismo, sainete, grotesco, granguiñol, sátira social, novela de educación, ciencia ficción, realismo, fantasía.

Esta hibridación, mestizaje, mixtura de nacionalidades, familias, lenguas, culturas, géneros, estilos de vida hacían de la obra de Arlt, el fiel reflejo de Buenos Aires en la primera mitad del siglo veinte. Ciudad puerto abierta al Atlántico y cuya economía giraba alrededor del comercio exterior, estaba destinada al cosmopolitismo, a la mundialización antes de tiempo.

A pesar de su desfavorable situación geográfica, llegó a constituirse en una rosa de los vientos, en un cruce de caminos de distintas culturas que aportaban las corrientes inmigratorias. Se sumaron luego los exiliados de las guerras y de las persecuciones políticas y raciales de Europa, entre estas la del poeta expresionista Paul Zech, escapado del nazismo y destinado a morir en Buenos Aires, con el pasaje de regreso a la Alemania de posguerra.

En esas condiciones únicas en el continente sudamericano, la apertura a todos los gustos, a todas las ideas, el anhelo de asimilar el acervo del mundo entero, se reflejaba en el paisaje urbano porteño donde se mezclaban todos los estilos arquitectónicos –gótico, renacimiento, clasicismo, francés, tudor, *art nouveau, art decó,* racionalismo–, formando, con esos préstamos, una ciudad que no se parecía a ninguna otra.

El universalismo era también particularidad de sus escritores, artistas e intelectuales que se consideraban herederos de todas las escuelas literarias, estéticas y filosóficas. Borges decía que la verdadera tradición argentina era «toda la cultura occidental (...) y que teníamos dere-

cho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una y otra nación occidental».

La literatura de Arlt introdujo el habla popular coloquial y el lunfardo, sin límites precisos entre ambos. Pero es un error oponerlo al europeísmo de Borges.

El lunfardo no es un lenguaje autóctono ni folclórico sino también cosmopolita, el producto de la hibridación de diversas peculiaridades lingüísticas llegadas de todas partes: dialectos italianos traídos por los inmigrantes, voces portuguesas, restos de léxicos indígenas y afroamericanos, modismos del yidish, parodias de origen circense como el cocoliche, vocablos arcaicos españoles y caló gitano aprendidos en el teatro del «género chico» y en las coplas flamencas, estilos ficticios, artificiales o idiolectos inventados –antes que por los compadritos–, por los saineteros, el diario *Crítica,* la bohemia de la calle Corrientes y los letristas y glosadores de tango.

No menos importante fue el aporte del *argot* de prostitutas y rufianes franceses y polacos trasmitido a los varones de todas las clases sociales. La palabra más común del habla popular porteña para designar el acto sexual, tenía un orígen polaco. La etimología de algunos localismos porteños era aun más insólita y lejana. La característica manera de despedirse –«chau»– es una deformación veneciana de un antiguo saludo de los estudiantes alemanes del sur.

El tango, música de fondo para las escenas prostibularias, lejos también de ser una música autóctona fue el producto de la mezcla de tango andaluz, habanera caribeña, canción italiana, candombe negro, danzas de salón centroeuropeas. Sus principales creadores eran hijos de inmigrantes italianos, el cantor mítico, Carlos Gardel había nacido en Francia y su instrumento más representativo, el bandoneón, fue un invento alemán. Es significativo que los tres íconos culturales de Buenos Aires que alcanzaron resonancia universal, Borges, Arlt y el tango hayan sido representantes típicos de esa hibridación.

La combinación en Arlt de lo local y lo cosmopolita provocaba el desprecio tanto de los nacionalistas elitistas como de los nacionalistas populistas. Él se burlaba de unos y otros, a los populistas que le criticaban su escaso conocimiento del lunfardo contestaba: «He nacido en Villa Crespo entre reos y malandras y no tuve tiempo de estudiar el lunfardo».

Los nacionalistas aristocratizantes y tradicionalistas, hidalgos provincianos a la manera de Leopoldo Lugones, habían hecho del gaucho un héroe epónimo para atacar a la plebe inmigratoria. Arlt tuvo la osa-

día de burlarse de la literatura criollista y llamar al mito nacional del *Martín Fierro:* «caricatura de copla de ciego».

En la sociedad argentina de comienzos del siglo veinte donde, entre los escritores, todavía predominaban los provenientes de las clases altas, Arlt escritor de clase media baja descendiente de inmigrantes pobres, desentonaba. Era el portavoz de la mayoría gringa y plebeya opuesta a la minoría criolla y patricia.

Contra la exaltación de tradiciones vernáculas, él reivindicaba la cultura traductora. Consciente de la hibridación afirmaba, en un reportaje, que la literatura francesa y la rusa habían incidido en la cultura argentina, no así la inglesa ni la alemana, que fueron menos traducidas. No advertía que él había llegado también a los alemanes, aunque por caminos indirectos.

Dos autores rusos estaban entre quienes acostumbraba citar como sus mentores, Dostoievski y el hoy olvidado Leónidas Andreiev. La admiración por este ultimo, se evidenciaba en la similitud del título *Los siete locos* con el de un relato de Andreiev: *Los siete ahorcados*.

A través de los rusos, Arlt llegó a los expresionistas alemanes, quienes, a su vez, habían abrevado en aquéllos. Se daban así, una vez más, complicadas relaciones interculturales. Dostoievski y Andreiev, que habían estado influidos por los románticos alemanes del siglo diecinueve, a su vez, en un viaje de ida y vuelta, influían en el neorromanticismo de los expresionistas alemanes. Dostoievski también había incidido en Nietzsche que sería maestro de pensamiento de los expresionistas y de Arlt.

La afluencia a las universidades alemanas de la *intelligentzia* rusa del siglo diecinueve y luego de los emigrados que escapaban de la revolución bolchevique, condujo a esta fusión de culturas. La existencia de ochenta y seis editoriales y veinte librerías rusas en el Berlín de los años veinte, eran una muestra elocuente.

Esta influencia mutua, no sólo en la literatura, reflejaba la intermitente, enigmática y peligrosa fascinación recíproca, entre Alemania y Rusia, quizás porque ambas naciones, en determinados momentos de su historia, se sintieron al margen de Occidente, del que formaban, no obstante, una parte insoslayable. Tal vez habría que establecer una similitud geográfica más: ambas son zonas ambiguas de frontera: Alemania es el límite occidental de la Europa oriental, Rusia, el límite de Europa oriental con Asia, a los que podría agregarse Argentina en tanto confín extremo de Occidente.

*Los lanzallamas* es como lo llamara Mirtha Arlt «un gran fresco expresionista». Ese mundo alucinante donde no hay demarcaciones preci-

sas entre lo imaginario y lo real, el sueño y la vigilia, las ilusiones y los hechos, lo absurdo y lo lógico, lo apócrifo y lo auténtico, lo alegórico y lo documental, conforma esa mezcla rara de simbolismo y realismo que definía a los expresionistas.

El pesimismo, el malditismo, el *pathos* exacerbado, la soledad, la incomunicación, la obsesión por los sentimientos atormentados y morbosos, el antiburguesismo bohemio, la exaltación de los marginales, locos, asesinos y perversos, eran comunes a Dostoievski, los expresionistas y Arlt.

Incluso las debilidades imputables a la obra de Arlt, su tremendismo apocalíptico, en el límite entre lo sublime y lo ridículo; sus personajes de una sola dimensión, su tendencia a representar a los individuos como arquetípicos –Erdosain como alegoría de la angustia–, eran igualmente defectos o méritos –según se lo mire– del estilo expresionista.

En el expresionismo, como entre los conspiradores de *Los lanzallamas* también se daba esa mezcla política de anarquismo, fascismo, esoterismo y ultraizquierdismo, a la que después me referiré.

Arlt, sin embargo, no llegó al expresionismo tan sólo por la intermediación de los rusos sino también por la propia cultura rioplatense de los años veinte que estaba imbuida, a veces de modo invisible, en el clima expresionista. De todos los movimientos de vanguardia, Borges sólo rescataba el expresionismo: le dedicó un ensayo en *Inquisiciones*, editó en 1920 una antología de poetas expresionistas alemanes en la revista madrileña *Cervantes*. Elogió la novela expresionista *El Golem* de Gustav Meyrinck. José Carlos Mariátegui escribió también sobre el expresionismo en su revista *Amauta*, muy leída por la izquierda.

El expresionismo, asimismo, dejó su impronta en las artes plásticas argentinas El realismo expresionista en un contexto social dramático de Kathe Kollwitz influyó en el grabador al aguafuerte, Guillermo Facio Hebequer, a quien Arlt admiraba. En el teatro hubo ecos expresionistas en el género del grotesco porteño. Armando Discépolo, su mayor representante, era elogiado por Arlt.

También el expresionismo dejó su huella en algunas películas argentinas de los años treinta. Su iluminación de dramáticos claroscuros fue impuesta por directores de fotografía centroeuropeos –John Alton, Gerardo Húttula, Francis Boeninger y Pablo Tabernero– que venían de Berlín donde habían trabajado en los estudios UFA. Cabe mencionar que el arquitecto ruso Wladimiro Acosta emigró a Buenos Aires después de pasar por Berlín donde fue decorador del cine expresionista.

Uno de los temas del expresionismo literario y plástico, era la ciudad como nueva Babilonia. Pinturas como «Yo y la ciudad» y «Ciudad apocalíptica» de Ludwig Meidner, «Escenas de la calle» de Ernst Kichner, «La gran ciudad» de Otto Dix, «El poder de la calle» de Humberto Boccioni, reflejaban la seducción que ejercían las calles de la ciudad moderna en el arte de comienzos de siglo.

Alfred Döblin en un bosquejo autobiográfico reconocía la ingerencia estos cuadros en la creación de su novela urbana. Es poco probable, en cambio, que Arlt haya visto reproducciones de esa pintura. En un aguafuerte de 1928 sostenía, no obstante, que más que literarias sus influencias eran pictóricas y mencionó a «Goya, Durero y Bruegel» todos ellos precursores del expresionismo.

La calle, decía en ese mismo aguafuerte, era el «escenario grotesco y espantoso donde, como en los cartones de Goya, los endemoniados, los ahorcados, los embrujados, los enloquecidos danzan su zarabanda infernal» («El placer de vagabundear», *El Mundo*, 20 de setiembre de 1928). Esta era sin duda, la visión de la calle de un artista expresionista. Beatriz Sarlo –*La imaginación técnica*– señaló en la descripción arltiana de Buenos Aires, la coloración pura y contrastada característica del expresionismo.

Más que en la pintura, es probable que Arlt se inspirara en el cine expresionista alemán de los años veinte. *La calle* de Karl Grüne, *Asfalto* de Joe May, *Berlín sinfonía de una gran ciudad* de Walter Ruttmann, *La calle sin alegría* de Pabst crearon un subgénero de la ciudad, la calle y su muchedumbre como símbolos del caos moderno donde se mezclaban el expresionismo con el drama cotidiano de la *Kammperspiel*.

Arlt era un escritor visual. Sus novelas abundan en descripciones de ambientes interiores o exteriores, con gran sentido de la puesta, la iluminación y el color. Su percepción, muy cinematográfica, de Buenos Aires en *Los lanzallamas*, hace pensar que debió quedar impresionado por el clásico del cine expresionista, *Metrópolis* de Fritz Lang, exhibida tan sólo cuatro años antes de la publicación de su novela. En otro filme del mismo director, *Doctor Mabuse* es posible rastrear algún rasgo del personaje del Astrólogo. Esos filmes delirantes debieron entusiasmar, sin duda, al desmesurado joven Arlt.

La investigadora Marisa Reynaud que escribió sobre Arlt como posible espectador de cine alemán de la era muda, dudaba de que estas películas se hubieran exhibido en Buenos Aires. Por mi parte, infiero que sí, ya que ha sido proverbial la receptividad argentina al cine de todas las procedencias. *Metrópolis* fue, ciertamente, un éxito en salas co-

merciales y otros filmes menos conocidos probablemente se hayan exhibido en el cineclub que, por entonces, ya existía.

Queda documentado además, por un aguafuerte de 1937, que Arlt había visto y admirado *La ópera de tres centavos* en la versión de Pabst, y tanto el filme como la pieza de Bertolt Brecht pueden contarse entre los antecedentes de su obra.

En cuanto a la atracción por el bajo fondo y los maleantes, tal vez encontrara mentor en otro cineasta alemán, Joseph von Sternberg, en sus filmes norteamericanos de gangsters: *Noches de Chicago, Muelles de Nueva York, La batida.* Compartía ese antecedente con Borges quien consideraba a Sternberg uno de los inspiradores de sus relatos de compadritos.

## II

La ciudad y las masas urbanas como forma arquetípica de la modernidad, fueron un tema compartido por los expresionistas y por tres escritores alemanes, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer y Franz Hessel cuyo *Paseos por Berlin* fue publicado el mismo año que *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin *y Los siete locos.* Todos ellos manifestaron un aspecto típico de la sociabilidad urbana moderna: la *flânerie,* el caminar solo y sin rumbo, entre las muchedumbres por las calles de la ciudad.

Tanto las novelas como los aguafuertes revelaban a Arlt como un *flâneur* de Buenos Aires, un merodear de sus calles. Ni él ni Benjamín se conocieron, pero ambos eran lectores de Baudelaire, el primero en elevar la *flânerie* a la condición de arte.

El Buenos Aires de Arlt era una ciudad trepidante muy distinta a la de su contemporáneo Borges, también caminador de la urbe pero solo afecto a las calles vacías, a los paisajes desiertos. Los diferenciaba igualmente la nostalgia de Borges por la ciudad del pasado que buscaba en los barrios viejos, opuesta a la proyección imaginaria de Arlt hacia la metrópolis del futuro, que creía encontrar en el ajetreo del Centro.

Un tema ligado a la *flânerie,* vinculaba igualmente a Arlt con Benjamin. Éste preparaba su obra, nunca concluida, sobre los pasajes de Paris, forma arquitectónica representativa de un momento de la evolución de la ciudad y sus hábitos, en el cambio de siglo. Por la misma época, en un aguafuerte porteño de 1928, Arlt se ocupaba del Pasaje Güemes en la calle Florida, adelantándose a Julio Cortázar quien vol-

vería a usarlo como escenario de uno de sus cuentos. El *flâneur* de París y Berlín, Benjamin, y el *flâneur* de Buenos Aires, Arlt estaban destinados a no cruzarse nunca en el laberinto de esas calles.

Un desencuentro similar ocurrió con Alfred Döblin. En 1929, el año de la crisis económica mundial, se publicaban simultáneamente *Los siete locos y Berlín Alexanderplatz.*

Es probable que a ambos autores no les hubiera disgustado la obra del otro pero los azares geográficos tanto como los editoriales, impidieron que se encontraran. *Berlín Alexanderplatz* fue traducida al castellano en una edición española de 1932, cuando ya Arlt había escrito sus principales novelas. Borges apenas mencionó al libro en una crónica de *El Hogar* a mediados del treinta. En Buenos Aires se difundió algo más con la traducción argentina de 1950.

Las novelas de Arlt, a su vez, fueron traducidas al alemán en los primeros setenta, quince años después de la muerte de Döblin. *Berlín Alexanderplatz* y *Los siete locos– Los lanzallamas*, muy distintas en su forma, tenían, sin embargo, muchos puntos en común: trataban del drama de las grandes ciudades modernas, acudían al lenguaje oral, se centraban en personajes de la clase media baja a quienes el caos de la vida urbana arrojaba a la marginalidad, al delito o a la locura. Tampoco faltaban aquellos a quienes una deformación física los condenaba al estigma: el manco en Döblin; el jorobadito, el rengo, la bizca en Arlt.

Ambos autores, con esa atención apasionada por los detalles típica de la flânerie señalaban con minuciosa precisión nombres y números de calles y lugares donde habitaban o circulaban los personajes: un personaje arltiano vivía en Caracas 824, otro en Condarco 1375, dos calles del barrio de Flores donde el autor había vivido. El almacén donde paraban quedaba en Triunvirato y Thames. Döblin comenzaba su novela con Franz Biberkopf tomando el tranvía 41 o describía el itinerario del tranvía 68 que iba a Alexanderplatz. Esta precisión topográfica, hipernaturalista, que permitía al lector visitar el *habitat* donde transcurría la trama, o seguir las traslaciones de sus personajes era, no sólo inusual en la literatura de esa época, sino una innovación.

Ambos autores, en fin, preanunciaban el próximo advenimiento de sistemas autoritarios y totalitarios que ensombrecerían las décadas del treinta y el cuarenta. El nacionalsocialismo tomaría el poder cuatro años después de aparecer *Berlín Alexanderplatz,* y obligaría a su autor a exiliarse.

*Los siete locos* se publicó un año antes del primer golpe de Estado, antecedente del ciclo militarista argentino que se extendería con inter-

mitencias, desde 1943 a 1983, incluyendo el peronismo, dictadura plebiscitada, fascista a medias, que Arlt no llegó a conocer.

El Berlín de Döblin y el Buenos Aires de Arlt eran ciudades diferentes pero se asemejaban por la turbulencia de sus ambientes nocturnos peligrosos y sórdidos. El cabaret berlinés, aunque muy distinto al cabaret del tango porteño, era igualmente legendario, tanto como, en otro aspecto, lo fueran las *Mietskassernen* del barrio Kreuzberg o el conventillo de la Boca.

El Berlín de la República de Weimar era la metrópolis de una sociedad altamente industrializada y centro de la vanguardia artística del mundo. Pero, a la vez, la derrota en la guerra, la revolución fracasada, la inflación y la crisis política permanente provocaron la caída de los valores tradicionales. La sociedad se escindía entre una masa empobrecida y desorientada y aquellos que escapaban a la realidad opresiva lanzándose a diversiones desenfrenadas.

La Buenos Aires de la República liberal era la ciudad de un país cuya gran prosperidad y posibilidades insólitas de movilidad social atraía a los inmigrantes del mundo entero. Se había transformado en una ciudad con mayoría de extranjeros, entre los que predominaban los varones jóvenes y solos. Se originó, de ese modo, el aumento desmesurado del alcohol, la droga, el juego, la violencia y la prostitución. A pesar de que la sociedad seguía siendo pacata, y la virginidad femenina, sagrada, Buenos Aires se había convertido en los años veinte, en el primer mercado mundial de tráfico de mujeres. Uno de los personajes arltianos, el Rufián Melancólico, estaba inspirado en un proxeneta polaco, miembro de la famosa mafia internacional de rufianes, la Zwi Migdal, a quien Arlt conoció personalmente.

La novela de la ciudad y sus secretos apareció cuando el cambio vertiginoso de las condiciones sociales y económicas trajo como consecuencia la desorganización y disolución de la antiguas formas de sociabilidad. La vida comenzó a ser más variada y peligrosa, con conflictos y antagonismos agudizados, con múltiples oportunidades para la aventura, el peligro acechante del drama y la irrupción de una multitud de seres descentrados y a veces excéntricos.

El mito de los misterios de la ciudad había sido en el siglo diecinueve una de las fuentes de inspiración de la literatura: existió el París de Victor Hugo, Balzac y Zola, el Londres de Dickens, el San Petesburgo de Dostoievski, el Madrid de Pérez Galdós, la Viena de Arthur Schnitzler.

Esa literatura reflejaba la fascinación que la urbe multitudinaria ejercía en la mentalidad de sus habitantes y, a la vez, contribuía a esti-

mular esa fascinación, agregándole misterio. Las ciudades terminaban pareciéndose a sus novelas.

En el siglo veinte, después de la primera guerra mundial, las grandes capitales sufrieron una profunda transformación en los hábitos y costumbres de sus habitantes, debida a la industrialización, a las oleadas inmigratorias, a las innovaciones de la técnica y a la expansión de los medios de comunicación de masas.

No era casual, por lo tanto, que en esos años, surgieran simultáneamente en diversas partes del mundo y sin ningún contacto entre sí, una serie de escritores que trataron de captar esta transfiguración dando origen a la novela urbana moderna. Así aparecieron entre los años veinte y los treinta, *Manhattan Transfer* y *El paralelo 42* de John Dos Passos, *Petersburgo* de Andre Biely, *Berlín Alexanderplatz* y *Los siete locos*.

La ficción urbana del siglo diecinueve había surgido de los folletines publicados en los periódicos. En Buenos Aires, hubo otra vuelta de tuerca: el diario *Crítica* creaba, con sus crónicas periodísticas de la vida cotidiana, una suerte de novela de hechos reales, que después se llamaría no – ficción. No es casual que de su redacción surgiera una generación de novelistas, y entre ellos Arlt.

Por otra parte, la atracción y la sensibilidad especial de Arlt por el paisaje urbano, se evidenció en las acertadas evocaciones que hizo, en algunos notas de la serie «Al margen del cable», de ciudades que nunca llegò a conocer: Barcelona, Budapest, Estocolmo, Danzig, Shangai y París, a la que describió barrio por barrio, rincón por rincón.

Era tan urbano y cosmopolita, que la naturaleza estaba excluida de sus visiones. Cuando en *Aguafuertes patagónicas* describió un paisaje natural, percibió las montañas como rascacielos.

La transformación de la ciudad, de gran aldea que era todavía a fines del siglo diecinueve, en moderna metrópolis, constituía el trasfondo de las novelas de Arlt y de Döblin. La novela berlinesa transcurría cuando en Alexanderplatz se estaba construyendo el tren subterráneo, en medio del ruido y un dinamismo inusuales mientras los transeúntes asistían asombrados a la rápida demolición de unos edificios y a la construcción de otros.

Los porteños de Arlt participaban igualmente del espectáculo de una ciudad en construcción, con baldíos, apertura de diagonales, rascacielos a medio hacer, demoliciones, grúas, andamios y calles abiertas entre telones de muros con rastro de los empapelados de las casas derrumbadas.

La ciudad de Döblin como la de Arlt mostraban ese momento de transición donde lo viejo desaparece y lo nuevo todavía no surge, dando una sensación de inseguridad, azar e incertidumbre.

Los tres espacios de la ciudad donde se movían los personajes arltianos, eran los departamentos de la clase media baja, vistos desde el interior, Arlt tanto como Döblin mostraron la lobreguez de esos habitáculos de gente pobre, retumbantes de ruidos, con sus «zaguanes profundos y solitarios», sus patiecitos oscuros como pozos y su cuartos con luces mortecinas. Arlt los conocía por sus propias vivencias.

La clase alta, en cambio, era escurridiza, fantasmal, inaccesible a la mirada del hombre de la calle. Las mansiones eran, por eso, miradas desde fuera, a través de los ventanales herméticos y sus interiores eran imaginados como los vistos en los lujosos decorados de Hollywood. Paseándose por los hermosos barrios, el personaje de *Los siete locos* imaginaba que «desde la mirilla de la persiana de algunos de esos palacios le estaba examinando con gemelos de teatro cierto millonario melancólico y taciturno».

El vagabundeo por la calle le permitió a ese pequeñoburgués conocer el mundo de los bajos fondos que le hubiera estado vedado de haber elegido otro tipo de vida, la de los «oficinistas grises». Su trabajo de cronista policial en *Crítica* le facilitó su primer contacto con el bajo fondo. Döblin, por su parte, tuvo oportunidad que conocer ese mundo cuando trabajó como médico en un centro de observación de delincuentes.

Los lúmpenes se movían en el mismo espacio que la clase media baja: el centro de la ciudad. Compartían ciertos lugares públicos, los cafés, los hoteles baratos, los prostíbulos, las fondas, entre éstos el tenebroso bar «Ambos mundos», al lado del edificio del diario *Crítica,* descripto en el relato «Las fieras».

Los barrios obreros, en cambio, estaban ausentes, no entraban en el circuito de tránsito del *flâneur* de clase media. La pobreza proletaria, por otra parte, era anodina e insípida. El mundo de los lúmpenes, en cambio resultaba fascinante. Cierto «romanticismo del mal», el paseo por los bajos fondos fue un rasgo característico de algunos escritores de clase media, una manera de escapar a la rutina cotidiana, a la familia convencional.

Está latente en toda la obra arltiana esa mezcla de atracción y repulsa por la llamada aristocracia y, a la vez, por el lumpen. Los personajes –como el autor– se movían en esa zona limítrofe y peligrosa de la clase media baja, oscilando entre las clases bajas y las altas. Las ansias de riqueza y las expectativas de ascenso social entremezcladas con el temor al descenso, la llevaba a ver en los lúmpenes, la imagen de un posible porvenir.

En su última novela, *El amor brujo,* donde el elemento realista predominaba sobre el expresionista, Arlt se introducía en capas más altas de la clase media, mostrando los tabúes sexuales y la hipocresía moralista.

La sexualidad estaba siempre presente en las novelas de Arlt, igual que en las de Döblin, y resulta de interés sociológico los matices del comportamiento de la clase media baja y la clase media alta que muestran estas novelas. Una escena de *Los lanzallamas* presentaba el aspecto triste del sexo en cuerpos cansados y mentes preocupadas. En un cuartucho oscuro, una mujer dejaba la sartén y se acostaba indiferente con su marido, para volver a tomarla y seguir friendo.

En *El amor brujo,* en cambio, la escena se ubicaba en la sala pequeñoburguesa, donde la novia masturbaba al protagonista en el sofá cerca del piano y del retrato del padre, un teniente coronel.

Ambas escenas reiteraban esa sexualidad mecánica, lejos del placer, que la sociedad paternalista y el autor como fiel retratista de la misma, discernían para la mujer.

Arlt no era un escritor estrictamente social pero expresó las frustraciones económicas y los tabúes sexuales de la clase media porteña de aquellos años. Sus ideas políticas fueron confusas y cercanas a cierto anarquismo. Lo seducía la figura del anarquista Severino Di Giovanni a cuyo fusilamiento asistió. Si bien luego se aproximó a la izquierda leninista nunca estuvo cómodo con ella y fue atacado por alguno de sus miembros.

Aunque no fue un escritor realista, sus fantasías eran, en un estrato profundo, más reales que su apariencia. Supo intuir algunos fenómenos políticos que entonces estaban todavía en germen. En esa estrambótica revolución social de alucinados liderada por el Astrólogo donde se confundían, en forma inextricable, la realidad con el delirio, podía encontrarse una premonición de algunas actitudes de cierta mentalidad política.

Con la distancia, la lectura actual evidencia un aire de lo conocido en la extrañeza de esa revolución que no se sabía bien si sería bolchevique o fascista, donde no faltaba la mezcla con el golpe militar, las sectas ocultistas, los pistoleros anarquistas. Esa revolución no la harían los obreros, de quienes apenas se hablaba, sino sectas mesiánicas de marginales, artistas fracasados, asesinos, ladrones, rufianes, fraudulentos, prostitutas, ex hombres, lúmpenes.

El contexto político de la época mostraban que no era pura fantasía la búsqueda del futuro dictador, soberbio, inexorable, que dominaría a

las multitudes y cuyo modelo podía ser tanto Lenin como Mussolini, o también Henry Ford y hasta un poco Al Capone.

Esos «metafísicos del terror» como los llamara Hans Magnus Enzensberger, existieron con distintas características, en distintas épocas y en distintas sociedades. Eran los nihilistas de San Petesburgo, que Arlt conociera a través de *Los endemoniados*; la figura de Stavroguin fue un antecedente del Astrólogo.

Esos personajes reaparecerían durante la República de Weimar, en los años cuando Arlt escribía *Los lanzallamas*. Eran esos grupos febriles, nacionalbolcheviques que intentaban la síntesis entre el nacionalsocialismo y el comunismo. La extrema izquierda se mezclaba indiscriminadamente con la extrema derecha, proclamando una revolución reaccionaria o una reacción revolucionaria que podía definirse como fascismo de izquierda.

En un aguafuerte político de 1938, Arlt se ocupó de un círculo conspirativo de estas características: la Guardia de Hierro rumana a la que comparó con los personajes de *Los endemoniados*.

Medio siglo después se repetirían esas locas aventuras, en la propia ciudad de Arlt, con las guerrillas urbanas de los años setenta donde se mezclaban el populismo peronista y el nacionalismo católico con el fanonismo, el guevarismo o el maoísmo.

Había, por lo tanto, un realismo premonitorio, subyacente en las fantasías de Arlt. Las situaciones más raras y los personajes más estrafalarios eran, sin embargo, tan verosímiles que se ha hecho común, entre los porteños, referirse a alguien como «un personaje de Arlt». Por otra parte, la adjetivación del apellido, «arltiano» es una prueba de su identificación de individuos reales con esos personajes. Todos nos hemos encontrado, alguna vez, en las calles de Buenos Aires, con alguno de los siete locos.

José López Rega, el mayordomo de Perón, también astrólogo, que llegó a tener el sumo poder de la nación durante unos meses de 1974, era un personaje artliano. Sólo que si Arlt hubiera imaginado al Astrólogo tomando efectivamente el poder, su novela se habría frustrado. La realidad puede darse el lujo de no obedecer ciertas reglas de coherencia que exige la novela.

No soy crítico literario sino un ensayista con predilección por la sociología urbana y la vida cotidiana. Me interesa, entonces, comparar la ciudad de Buenos Aires en la época de Arlt con la de hoy, tan distinta de aquélla y, sin embargo, tan arltiana como entonces.

Condiciones extraordinariamente favorables del mercado mundial permitieron que la Argentina, desde 1880, fuera uno de los países más

ricos y con mayor crecimiento del mundo. Esta situación permitió la conjunción –no sin fuertes contradicciones– entre la élite ilustrada y la masa de inmigrantes pobres, los padres de Arlt incluidos. Esta circunstancia dio origen a la clase media más extendida y culta de todo el continente de donde surgiría la nueva pléyade de escritores, Arlt incluido.

La insólita prosperidad parecía que iba a durar para siempre. Por eso Buenos Aires fue construída para el tiempo largo, para un futuro siempre promisorio. A pesar de su pesimismo proverbial, Arlt también creía en una fabulosa ciudad del futuro que era, en realidad, una ciudad de utopía futurista. En *Los lanzallamas* proyectaba, en sueños, superrascacielos, en cuyas terrazas caía el polvo de las estrellas, con subsuelos donde corrían triples redes de subterráneos, con altos hornos que dejaban escapar flechas de gas azul y reflectores que cruzaban el cielo.

En su ultima novela *El amor brujo,* su protagonista, el ingeniero Balder, soñaba con «realizar creaciones magníficas, edificios monumentales, obeliscos titánicos recorridos internamente por trenes eléctricos».

Tan breve resultó, sin embargo el apogeo argentino que su punto culminante se confundió con el comienzo de su declinación. El agotamiento del modelo agroexportador, pivote de la prosperidad, mostró sus primeros síntomas de agotamiento con la crisis mundial de 1929 y se derrumbó al término de la segunda guerra mundial.

Desde entonces el país perdió su rumbo, político y económico, social y cultural, hasta llegar al colapso del 2001 del que aún no hemos salido.

Sólo la ciudad de Buenos Aires quedó como testimonio de una época de esplendor, casi como una ruina histórica. Símbolo del momento de apogeo también lo fue de su decadencia. Había sido hecha para la eternidad pero su destino, entonces imprevisible, fue quedar inconclusa, como Manaus y su teatro de ópera en medio de la selva.

Una mirada sobre Buenos Aires muestra la magnitud de los cambios experimentados entre la primera mitad del siglo veinte, los tiempos de Arlt y el incipiente siglo veintiuno. La ciudad padeció un proceso de deterioro, al principio imperceptible y después acelerado; sus habitantes se acostumbraron a vivir de la nostalgia de un pasado de fugaz esplendor y soñar con el retorno de una edad dorada que nunca volvería. Mientras seguían engañándose con fantásticos sueños de grandeza, el país se iba degradando, encerrado en sí mismo, girando en el vacío, al margen del mundo y de la historia.

Sin embargo, aun cuando ya no existen los fundamentos de su riqueza, la ciudad sigue asombrando a los viajeros europeos. Cuando

Jürgen Habermas visitó Buenos Aires, ya muy venida a menos, en los años ochenta, la consideró todavía una *Weltstadt* (ciudad mundial).

¿Cómo vería hoy Arlt a Buenos Aires? Seguramente más parecida a la de *Blade Runner* que a la de *Metrópolis*. El escritor ya no podría vagabundear por sus calles y observar a su gente, pues aquéllas ya no predisponen a la *flânerie*. El auto ha reemplazado a los paseantes, la calzada a la vereda, la playa de estacionamiento al comercio, la autopista que aísla a la calle que congrega.

También Arlt se sentiría desamparado por la decadencia del café, esa otra forma de la sociabilidad urbana que tanto frecuentó y que fue un escenario habitual en sus relatos. El café era el lugar de descanso del *flâneur* y otro sitio, como la calle, para los encuentros imprevistos. Hoy los cafés han sido sustituidos por *fast foods* y los que quedan no predisponen a la conversación ni a la lectura ni ofrecen la calma necesaria para la distensión, perturbados por la música a altos decibeles o el televisor omnipresente, fijado en un solo y único programa: el partido de fútbol.

Todavía no ha aparecido un escritor que muestre a esta ciudad, tumultuosa y decadente. O quizás, como ocurriera con Roberto Arlt, ya existe pero no hemos todavía reparado en él.

# Martínez Estrada entre la utopía y el nihilismo

*José Amícola*

Cuando Ezequiel Martínez Estrada se inicia en el género ensayístico en 1933 con su obra capital, titulada *Radiografía de la pampa*, en el medio intelectual del momento es imposible sustraerse al magnetismo de la tradición sarmientina y la dicotomía maniqueísta que una obra inclasificable genéricamente como *Facundo* de 1845 había lanzado a los cuatro vientos con su casi grito de ataque de «civilización o barbarie». Martínez Estrada responde, en efecto, al reto de Sarmiento, pero, al mismo tiempo, no deja de ponerlo en entredicho con la mejor batería del revisionismo histórico. En rigor, Martínez Estrada se está colocando en un lugar excéntrico para juzgar los acontecimientos sociales como lo haría pocos años después, en 1940, Walter Benjamin, para quien no habría un documento de cultura que no fuera, al mismo tiempo, un documento de barbarie[1].

El ensayo de 1933 debe entenderse, entonces, como la respuesta, en un momento de sazón, a una tradición de casi un siglo de reflexión rioplatense sobre la condición del ser nacional, pero que termina siendo también de reflexión sobre qué significa ser sudamericano, frente al perfil que empieza a dar de sí Estados Unidos. La lucha por apartarse de la dicotomía simplista que manejó el siglo XIX y que terminó por ser la piedra de toque del positivismo triunfante lo lleva a Martínez Estrada a un acercamiento a los modelos opuestos que se enseñoreaban en el pensamiento europeo por los años de la escritura de su ensayo y que también se encontrarán en otros latinoamericanos, como Alfonso Reyes[2]: la hermenéutica de la sospecha de cuño nietzscheano, impregnada con el pesimismo de Spengler y, tempranamente relacionada con esta postura, una visión dialéctica de los procesos históricos que irán tomando cuerpo en una posibilidad de entronque con el marxismo, se-

[1] *«Über den Begriff der Geschichte», Tesis VII,* Gesammelte Schriften, *Francfurt, Suhrkamp, I,2, p. 696.*

[2] *Véase: Rosalie Sitman,* Victoria Ocampo y Sur: entre Europa y América, *Buenos Aires, Universidad de Tel Aviv/Lumière, 2003, p. 161.*

gún aparece revisado en la sociología de Max Weber, además de otros filósofos alemanes como Georg Simmel[3]. Sin embargo, queda un vestigio en el texto del romanticismo herderiano sobre los tipos humanos relacionados con el paisaje, así como la idea humboldtiana de la pampa similar al mar[4].

Martínez Estada no hace, por cierto, el canto a la tierra de las vacas y las mieses al estilo de la autocomplaciente emanación laudatoria de las fiestas del centenario hacia 1910, sino que, preocupado por la búsqueda de las razones económicas del atraso rioplatense, pone sobre el tapete, al modo del Scalabrini Ortiz más duro, la cuestión de los proyectos ferroviarios diseñados por Inglaterra a su conveniencia o los préstamos leoninos de la banca inglesa, para completar su idea con la metáfora de que las líneas de comunicación trazadas por los intereses ajenos se unen en la metrópolis del Río de la Plata como las patas de una araña atada a un cuerpo que luego llamará una cabeza de Goliath, una figura de estilo que está lejos de ser celebratoria. Esto es eco evidente de la crisis económica del año 30 que llevaría al vergonzoso acuerdo del gobierno argentino de brindar a Inglaterra todas las facilidades posibles para paliar la situación de la venta de carnes bajo el «Tratado Roca-Runciman» de 1932. Que la crisis de la pampa exportadora arrojara justamente a la reflexión de qué hay debajo de la piel pampeana, como indica el título del libro de Martínez Estrada, no significa más que ahora ya no se echa la culpa de la supuesta falta de cohesión nacional a la llegada masiva de los inmigrantes europeos, sino que las propias formaciones sociales de la Cuenca del Plata son responsables del destino general de las naciones que la integran.

Por ello, el autor de *Radiografía de la pampa* entra en diálogo no sólo con Sarmiento, recientemente rescatado por la revista *Sur*[5], para romper con la idea de un mal nacional salido de la idea de la necesidad de importar civilización a la europea, sino también con el movimiento contrario del discurso criollista, especialmente articulado como un hilo conductor en un siglo de literatura gauchesca, y más concretamente con sus representaciones más ideologizadas como *Don Segundo Sombra*.

[3] *Véase: Nora Pasternac,* Sur: una revista en la tormenta. Los años de formación 1931-1944, *Buenos Aires, Paradiso, 2002, p. 67.*

[4] *Esto es visto para el caso de Sarmiento por Leopoldo Bernucci, «Um Continente Chamado América Latina», en idem,* A imitação dos sentidos, *S.Paulo, Edusp, 1995, p. 40.*

[5] *Rosalie Sitman,* op. cit., *pp. 101 y ss.*

Si hacia 1900 la opinión más generalizada entre los intelectuales de los países del Plata consistía en que el ser nacional estaba en peligro por culpa de las masas de inmigrantes que la labor sarmientina había contribuido a importar, hacia la segunda y tercera década del siglo XX empieza a cundir en la región una preocupación por el modo de ser esencial del «hombre sudamericano» gracias a aportes de tan dudoso origen como los de las conferencias del Conde de Keyserling, luego publicadas en forma de libro como *Meditaciones sudamericanas*. No es un dato casual que la obra de Keyserling haya sido igualmente respondida en Brasil con un discurso que se cuestionaba sobre el ser brasileño, así especialmente desde la vanguardia de ese país con el «Manifiesto antropófago» de 1928 de Oswald de Andrade, en el que se lanza la contestación a todos los esencialismos de definición de cualquier ser nacional mediante la fórmula provocadora de «Antropofagia» y con el humor de una alternativa que se resumía en el slogan modernista que tomaba burlonamente la lengua indígena como centro de reflexión en ese «Tupi or not tupi». Lo que sucede en Brasil en los mismos años de la crisis financiera mundial va en contra también de los movimientos nacionalistas y de las supuestas definiciones que acotan la característica de lo nacional, pero el nacionalismo implica siempre el olvido de determinados aspectos de la cultura con el objeto de reforzar unas líneas en detrimento de otras, como sucedía en Rusia durante el siglo XIX en la lucha entre europeístas y eslavófilos. Por ello Benedict Anderson, al analizar lo que él denomina las comunidades imaginarias, retoma una idea de Renan, quien había dicho en pleno auge del nacionalismo que: «L'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun et aussi que tous aient oublié bien des choses». («La esencia de una nación es que todos los individuos tengan muchas cosas en común y también que hayan olvidado muchas cosas»)[6].

Por otro lado, tal vez la respuesta mejor articulada al problema de la identidad cultural de los países sudamericanos que se dan al filo de la crisis del año 30, sea el libro de Gilberto Freyre, *Casa grande e senzala*, del mismo año que el ensayo de Martínez Estrada. Por supuesto, todavía estamos lejos de la idea de que una identidad cultural no es un

[6] *Ernest Renan,* Qu'est-ce qu'une nation?, *edición castellana:* ¿Qué es una nación?, Madrid, Alianza, 1988. *Citado en el contexto brasileño por Michel Riaudel en su artículo: «Toupi and not toupi. Une aporie de l'être national», en Mário de Andrade:* Macounaïma, *(versión francesa por J.Thiérot), Stock UNESCO, CNRS, ALLCA XX/Colección Archivos, París, 1996, p. 307, nota 1.*

núcleo estable, sino un proceso continuo de construcción en el que el sujeto se va reposicionando frente a la necesidad de responder a los discursos sociales[7]. Lo interesante de la tarea etnológica de Freyre, con todo, es que este autor haya apostado tan claramente por centrar su interpretación de Brasil a partir del mestizaje de esa formación cultural, poniendo en la balanza por orden de llegada a los indios, los portugueses y los negros. Como nota Beatriz Sarlo a propósito de *Radiografía de la pampa*, Martínez Estrada hace también del mestizaje un rasgo básico, pero en sentido negativo, como obstáculo para la posibilidad misma de cultura, pues Europa no puede funcionar como modelo y donde lo que resulta de la imitación es sólo simulacro y máscara[8].

Si Gilberto Freyre había utilizado como centro al negro, elevándolo por sobre el «indio» (ya ensalzado por la corriente regionalista), esta estratagema aparece sólo muy concentrada en la argumentación de Martínez Estrada cuando dice: «El Conquistador no amaba esta tierra y no veía su porvenir más que a través de la lujuria y la avaricia. Poblaba la tierra vacía, abandonada a sus propias normas, con arreglo a las leyes físicas y fisiológicas de la naturaleza» (p. 26)[9]. De este modo, mientras que Freyre escribe todo su tratado sobre la idea de la mezcla, Martínez Estrada repite constantemente la reflexión sobre la «tierra vacía», ignorando ideológicamente al indígena. No son la soledad o la desolación, como en Martínez Estrada[10], los *Leitmotive* de Freyre, sino más bien la lubricidad y la concupiscencia[11].

Martínez Estrada retoma la idea de Ortega acerca de que Buenos Aires le parecía irradiar (estábamos en la época del alvearismo y de la segunda presidencia de Yrigoyen) la misma energía que le inspiraba Berlín, pero que el Río de la Plata, por otro lado, lo acuciaba por su aire de «factoría». La palabra tenía todo un tinte despreciativo que era difícil de tragar para muchos porteños[12]. Martínez Estrada, por su parte,

[7] *Véase: Stuart Hall, «Introduction: Who Needs Identity?», en: Hall/Du Gay (Compiladores):* Questions of Cultural Identity, *Londres, Verso, 1996, pp. 1-17.*

[8] *Beatriz Sarlo,* Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930, *Buenos Aires, Nueva Visión, 1983, pp. 222 y 226.*

[9] *Las citas tomadas de la edición de Buenos Aires, Losada, 1976.*

[10] *Cf. el excelente estudio de Miguel Alberto Guérin titulado «Inmigración, ideología y soledad en la génesis de Radiografía de la pampa», en E. Martínez Estrada:* Radiografía de la pampa, *ed. crítica a cargo de L. Pollmann, Colección Archivos 19, París, ALLCA XXe Siècle, 1991, pp. 385-407.*

[11] *La soledad va a ser retomada también por Octavio Paz en 1950 con su interpretación de la identidad mexicana bajo el significativo título de* El laberinto de la soledad.

[12] *José Ortega y Gasset: «La pampa...promesas», en idem:* Obras completas, *II, Madrid, Alianza, 1996, p. 631.*

no niega la idea de «factoría», sino que la analiza, dándole la razón al visitante español, para profundizar en qué radica ese aire de aves de paso que tuvieron los que fundaron la futura metrópolis. La contestación a Ortega también tiene que ver con la frase orteguiana de «la pampa...promesas, promesas». Martínez Estrada da, por ello, su propia versión del paisaje pampeano y del tipo gaucho quitándolas de su pedestal, lo que significa responder no sólo a Ortega sino también a la larga línea de la literatura gauchesca de las dos orillas del Plata, que había tenido su mayor estilización en la reciente novela de Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, de 1926. Martínez Estrada desmonta, en efecto, varios mitos rioplatenses, al quitarle entidad a la realidad concreta y operar con el aspecto fantasmático que ella tiene en los individuos de una formación social. Lo que se acentúa aquí es la constitución de las ideas en las mentes de los individuos como realidades a las que tener muy en cuenta porque ellas dan el perfil verdadero de los entornos sociales, así como cuando Marx hablaba del fetichismo de la mercancía o el dinero. En este sentido, lo que encontramos ahora es un texto influido por las ideas sarmientinas pero matizadas gracias a otros enfoques como los que podría haber lanzado Mariátegui con *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), aunque más signado los esencialismos de las dicotomías nietzscheanas, de las que Martínez Estrada sólo sale con mucho esfuerzo[13].

Por ello, puede decirse que su intento de escaparse de las tenazas sarmientinas ha dejado algunas marcas en la textura de la argumentación, como cuando Martínez Estrada escribe:

> Nuestra barbarie ha estado, bajo ciertos aspectos, fomentada por los soñadores de grandezas, y muchos de nuestros más perjudiciales males se deben a que esa barbarie no fue reducida por persuasión a las formas civiles, sino suplantada de golpe y brutalmente por todo lo contrario; en que, simplemente, se le cambió de signo. (p. 42).

[13] *Susana Cella, por su parte, escribe sobre esta obra de Martínez Estrada: «Su enfoque resulta en fuertes determinismos, como la aceptación de que esta región de América jamás perteneció a la historia y que su geología y ubicación geográfica engendran fuerzas contrarias a toda labor civilizadora. Según el autor, la desmesura y el vacío del territorio se manifiestan como soledad y temor primitivo y están cifrados en las figuras del indígena y el colonizador español, en la tendencia de este último a perseguir sueños irrealizables en un afán de posesión sin límites. Las características físicas del lugar determinan la errancia, la idolatría por la inmensidad, la vergüenza de la pobreza y la imposibilidad del respeto, lo que da como resultado el modo de la organización política del país», en Susana Cella,* Diccionario de literatura latinoamericana, *Buenos Aires, El Ateneo, 1988, p. 177.*

Sin embargo, estos binomios inexorables heredados de la tradición sobre el ensayo sobre la identidad cultural latinoamericana, contra los que Martínez Estrada debe confrontarse, se ven radicalmente modificados, cuando el autor echa mano a otro tipo de enfoque que se entronca, más bien, con la línea no solo spengleriano-orteguiana, sino también marxista de búsqueda de análisis de las causales económicas que están en la base de las relaciones de producción de la Argentina (y de Uruguay). En ese sentido, parece todavía convincente el modo en que Martínez Estrada se refiere al ganado mostrenco como la base de la situación posterior, pues las guerras civiles del siglo XIX no habrían tenido otro más claro objeto que la posesión legal de ese ganado (p. 43). E insistiendo en ello, dice:

> El ganado en pie, que constituyó la base de nuestras grandes fortunas, fue el tendón de las guerras civiles, el esqueleto de la Nación y la piedra de escándalo de los gobiernos. Debajo y dentro de su cuero se vivió. (p. 134)

> Como Ayax del lomo de buey, instituciones, sociedades, centros, clubs, extraen la fuerza de la pampa, del vacío y de la desconfianza del hervíboro. (p. 135)

Concluyendo, podemos recordar que tal vez lo que pedían tanto Martínez Estrada como Gilberto Freyre en Argentina y Brasil en 1933 era que el Estado tomara partido y comprendiera que las interpretaciones que esos publicistas daban de la identidad nacional implicaba criticar la falta de coherencia consciente de la «argentinidad» o «brasilidade», pues las políticas respectivas carecían de fuste en tanto no hacían coincidir plenamente cultura y poder, pues como nos aclara Ernst Gellner: «Una cultura avanzada impregna toda la sociedad, la determina y necesita el apoyo de una política. Ese es el secreto del nacionalismo»[14]. En este sentido sería interesante parangonar lo que dice Ernst Gellner a propósito de Max Weber (quien tanto influyó en la sociología de la primera mitad del siglo XIX y, por ende, en Martínez Estrada). Max Weber no resultaría tan convincente en sus hipótesis acerca de la ética del capitalismo, en tanto ellas pecan por demasiado especulativas, pero sí en su construcción de los rasgos distintivos generales del nuevo orden social[15]. Martínez Estrada, por su parte, comete algunos de los errores de Weber, en primera instancia, estaría la raíz

[14] *Gellner, Ernst:* Naciones y nacionalismo, *Madrid, Alianza, (1983) 1988, p. 33.*
[15] *Gellner,* op. cit., *p. 36.*

puramente especulativa de algunas de sus argumentaciones, que se hacen evidentes, cuando escribiendo en la bisagra mundial que significó la crisis del 30, no puede discernir el anacronismo del espíritu de la pampa que él pone en escena. En efecto, el nuevo orden social anunciaba la inmediata derrota de ese espíritu frente al nuevo espíritu del industrialismo. Quizás, por ello, haya más verdad en los personajes de la secta del Astrólogo de Arlt, quien despreciaba la idea de un país basado en lo gauchesco, que en el profeta pampeano que se yergue en *Radiografía de la pampa*. La ironía es que la Argentina está en 1933 en una encrucijada social irreversible, pues esta formación social viene taladrando las propias bases de su conformación como sociedad agraria, a partir de la educación intensiva y la introducción de un amplio estrato artesanal importado con los oleadas masivas de inmigrantes. Sin embargo, Martínez Estrada no puede o no quiere ver el cambio profundo sobre el que está encabalgado. El sentido profundo de su obra es el país que se hace conciencia en ella, según afirmó Rodolfo Kusch, citando a Luis Franco[16]. Pero, como apunta también Beatriz Sarlo en la misma línea de la lectura que de él hicieron los contornistas, Martínez Estrada procede en un diseño circular obsesivo, mientras «realiza el gesto de diagnosis que, en el fondo, incluye el deseo de un cambio postulado posible»[17].

[16] *Kusch, Rodolfo: «Lo superficial y lo profundo en Martínez Estrada», en* Contorno, *(Número especial dedicado a Martínez Estrada), diciembre 1954, 4, p. 7.*

[17] *Beatriz Sarlo,* op.cit., *pp. 227-228.*

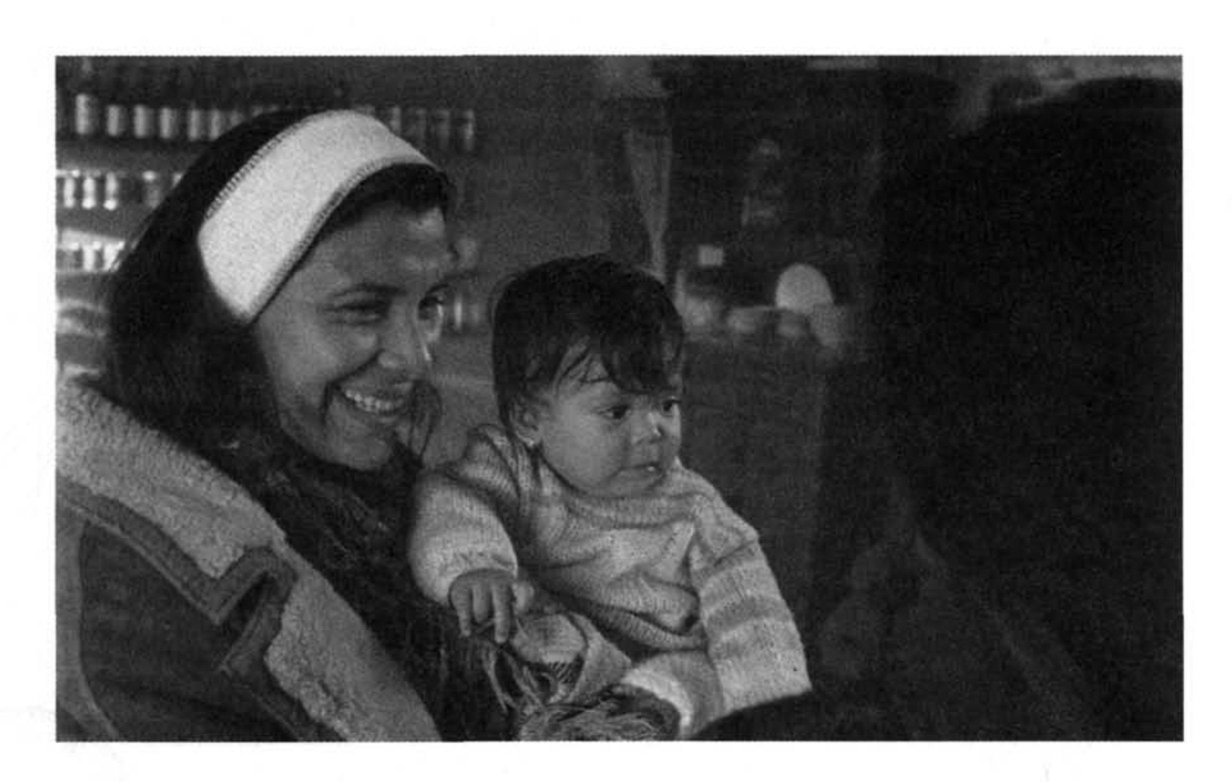




Carlos Sorín: *Historias mínimas* (2002)

# PUNTOS DE VISTA





Carlos Serín: *Historias mínimas* (2002)

# «Don Roldán llegó a la torre oscura» de Robert Browning

*Carlos Jiménez Arribas*

Robert Browning (Camberwell, sur de Londres, 1812) encontró en el hogar paterno una biblioteca amplia y variada, y desde muy pequeño fue autodidacta. Cuando apenas tenía quince años, leyó a Shelley, todavía fuera del canon, y el autor de *Prometheus Unbound* le marcó profundamente. Sus primeros poemas fueron estimados más tarde, y casi siempre como valioso sustrato prometedor de la obra por venir. Tras unos primeros años entre bastidores, expuesto a los parlamentos de actores y las didascalias de dramaturgos, orienta su producción poética hacia el discurso dramático, uno de sus mayores logros y quizá la marca más característica e influyente de la poesía de Robert Browning. Hay que decir, no obstante, que éste no es invención exclusiva de Browning. Si sus primeros poemas en esta línea, «Porphyria's Lover» y «Johannes Agricola in Meditation», aparecieron en 1836 en *The Monthly Repository*, ya antes, en 1833, ante un grupo de amigos, había leído Tennyson el poema «St. Simeon Stylites», su primera aportación al respecto. Una nueva forma de entender y respirar el poema cuaja en la década de 1830 en Inglaterra. El énfasis puesto por los grandes actores shakespearianos en el monólogo como perla de lirismo, más que en las categorías aristotélicas que supeditaban el personaje a la acción dramática, anticipan y explican esta nueva forma de poesía.

Tal y como cuaja en «Porphyria's Lover», por ejemplo, el monólogo dramático se presenta como un parlamento que profiere en voz alta el personaje protagonista, por lo general ante otro u otros que intervienen en el discurso siempre de manera indirecta, acotados, por así decir, por quien a ellos, y a nosotros se dirige. Las implicaciones morales de esta disposición, a medio camino entre la justificación y el confesional, no en vano se ve en este último un posible precedente, han sido objeto de debate por parte de la crítica. En ejemplos posteriores puede faltar algún elemento, como el personaje secundario. Es el caso de «Don Roldán llegó a la torre oscura», poema con interlocutor no explícito, a no ser que queramos ver en él el paisaje. No parece gratuito que este

poema, en el que se prescinde de destinatario, sea el más visionario. Por lo demás, el discurso es siempre en voz alta, y las didascalias, las acotaciones introducidas aquí y allá con maestría por parte del poeta como referencia al mundo en torno, sirven, entre otras cosas, para ubicar el género dentro del ámbito lírico: funcionan a modo de tope de realidad para que el discurso no derive hacia pura corriente de pensamiento.

Con el dominio del monólogo dramático ya en su equipaje, a finales de los años treinta, el poeta inicia sus primeros viajes a Italia, alguno tras las huellas y cenizas del admirado Shelley, y la topografía y el paisaje trasalpino comienzan a poblar sus poemas. Ya en la década siguiente se data el inicio del cortejo a Elizabeth Barrett, germen de otra de las obras más leídas de Robert Browning: su correspondencia con la poeta, culminada en matrimonio clandestino y posterior huida de Inglaterra. Para cuando los Barrett se enteraron, los Browning ya estaban en París rumbo a Italia. Fue en 1846, apenas un año después de las primeras cartas. Establecidos en Florencia, allí escribieron lo más aclamado de la producción de ambos, de muy diversa factura e implicación ideológica y estética, no obstante. Ella, el poema-novela *Aurora Leigh* (1856), una inmersión en los tiempos y espacios convulsos que les tocó vivir. Él, su libro más reconocido por parte de la crítica posterior, pues sus contemporáneos mostraron una indiferencia que debió de doler y desconcertar a Browning: *Men and Women* (1855), ajeno al trasunto más identificable con el sitio y el momento, pero una suerte de culminación como obra poética.

Tras la muerte de Elizabeth, en 1861, Browning regresó con su hijo a Inglaterra, donde poco a poco le llegó el reconocimiento. La crisis que el fallecimiento de su gran amor provocó en el poeta se cuela de manera implícita en *Dramatis Personae* (1864); un libro con poemas de muy diversa factura y efecto. La recepción fue, no obstante, más favorable que en entregas anteriores. Tras ello, Browning se embarca en su proyecto más ambicioso, *The Ring and the Book* («El anillo y el libro»), la recreación del asesinato de una joven a manos de su esposo, un noble, mayor que ella y arruinado, en el Setecientos italiano. El largo poema lo forman diez monólogos que ofrecen testimonio caleidoscópico de los hechos. Publicado en cuatro volúmenes entre 1868 y 1869, el antecedente histórico fascinó a Browning desde su primer encuentro con el caso a través de unos legajos adquiridos en un mercado callejero. Varios títulos honoríficos en las universidades más prestigiosas de Inglaterra, su presencia en las cenas y eventos de mayor renom-

bre, la fundación de Sociedades Browning cuando aún vivía, o el reconocimiento del laureado Tennyson son muestras de una sociedad que se pliega para asimilar a uno de los suyos largo tiempo en el exilio. Quizá por lo tardío de este reconocimiento, el poeta, que sin duda se dejaba querer, no daba el perfil psicológico del autor de su obra ante los ojos de un testigo de excepción: Henry James, el estadounidense impresionable que no acababa de ver a quien escribiera *Men and Women* detrás de esa figura popular y parlanchina, directa y cordial.

En sus últimos años, Browning viajó con frecuencia a Francia e Italia, y frutos de ello son algunos poemas inspirados. El último tramo de su obra, no obstante, en el que hay títulos tan variados como *Dramatic Idyls* (1879, 1880), *Parleyings with Certain People of Importante* (1887), o *Asolando* (1889), no goza de aclamación general por parte de la crítica, dividida entre aquellos que ven en el Browning final una pérdida de inspiración y poder imaginativo, caso de T. S. Eliot, y una revisión al alza por parte de críticos posteriores, quienes valoran su experimentación constante con las categorías de género y estilo. Robert Browning murió en Venecia, en el transcurso de uno de aquellos viajes que siempre acababan recalando en la ciudad de los canales, en 1889. El último día de aquel año, fue enterrado con todos los honores en el rincón de los poetas de la catedral de Wesminster.

## El primer poeta postromántico

Robert Browning es hoy considerado prácticamente con unanimidad el mejor poeta inglés postromántico. Esto no fue siempre así. La primera mitad del siglo XX le escamoteó bastante de su grandeza. Los influyentes críticos del *New Criticism,* por ejemplo, le negaron el saludo hasta la mitad de la centuria, bien que al final se le compensara con creces y fuera todo un clásico la obra que invirtió esta tendencia: *La poesía de la experiencia*, de Robert Langbaum (1957). Pero sin duda a su restitución han contribuido los diversos estudios que le ha dedicado, a partir de los años setenta, Harold Bloom, un crítico de tonelaje con su artillería conceptual y vasta erudición. Su visión edípica de la historia de la poesía, que no está tan alejada del fervor por las generaciones en boga hasta hace bien poco entre nosotros si no es por la especificación anglosajona en lo individual, sirve para explicar a Robert Browning en la resaca que siguió a la gran fiesta del siglo XIX: el romanticismo inglés de dos fases o tramos, los lakistas Wordsworth y Coleridge, y los

poetas fallecidos en tierras grecolatinas: Shelley, Byron y Keats. Fue en ese árbol genealógico en el que Bloom halló el nicho justo para Robert Browning: un promontorio en la planicie que siguió a los románticos y que aún no había sido invadida por la sensiblería victoriana. El ejemplo de Bloom es sintomático: era necesario haberse distanciado casi un siglo de Browning para ver el tamaño exacto de la sombra que proyecta. Ni Carlyle ni Ruskin le entendieron; ni Tennyson ni Arnold supieron qué hacer con su obra. Ni Eliot, aleccionado en su desconfianza a la poesía «barbárica» de Browning por su maestro en Harvard, George Santayana. Sólo Pound, menos elitista y prejuiciado en el desenterramiento de sus ancestros, supo tomarle como uno de los suyos.

Debió de ser duro para Browning verse así destituido. Y ello pese a la conciencia desde el inicio de lo difícil de su empresa. Si era imposible matar al padre Shelley, había que desarrollar una estrategia de expresión que le mantuviera a distancia. Esa fórmula no es otra que el discurso dramático hecho poema. Ya Langbaum dejó claro que la complacencia en fragmentar las obras de Shakespeare, buscando el fulgor del monólogo por encima de la acción demoledora y ubicua, es marca histórica de la estética teatral que siguió a la Ilustración. Para este crítico, en concreto, todo pasaba por un énfasis en lo sensible de la experiencia que dejaba en segundo plano el desencadenamiento de los hechos. Para otros, se trataba simple y llanamente de dar prioridad a la intensidad lírica más allá de los programáticos ritmo, movimiento y acción dramática. Esa escisión del monolito recibido en pequeñas piedras preciosas es lo que lleva a cabo Browning al descomponer la luz pura y mostrenca de Shelley en una miríada de focos. La luz escindida, antes blanquísima pureza, le sirve para dar cuenta con mayores articulación y suficiencia de un mundo que ya no era el romántico de las cumbres alpinas ni reflejaba, como los lagos de Lakeland, un cielo impertérrito. El triunfo de Browning es, pues, el de la plasticidad, un poema expandido que abarca un mundo inusitado en nueva rugosidad métrica, retórica, de pensamiento poético, un mapa abierto para poetas posteriores. Y su longevidad, comparada con la prematura muerte de la mayor parte de sus ilustres predecesores es otra forma de victoria: la de un poeta que se supo adaptar al curso de los tiempos. Es lícito, no obstante, preguntarse: ¿este pliegue no le vino acaso de su propia impotencia? Y la respuesta puede ser dolorosa porque nos toca: el empequeñecimiento de su generación, en una época de ensanche a través de la exploración sin precedentes del planeta, respondía también a una nueva forma escindida de ver el mundo; su época ya empezaba a ser la nuestra. Entre

la licencia y el límite, entre la aspiración y la derrota, seguimos bailando con Robert Browning. ¿Cuándo parará esta música?

## «Don Roldán llegó a la torre oscura»

Dicho poema fue escrito el 3 de enero de 1852. Parece ser que Browning se había propuesto, como *New Year's resolution*, esa costumbre anglosajona de intentar renovar la vida con el año, escribir un poema cada día. Fue publicado en *Men and Women* (1855). La voluntad de producción diaria puede explicar la naturaleza más concentrada y onírica del texto, también abonada por el poeta al afirmar que le vino dado en un sueño. El subtítulo alude al pasaje de *El rey Lear*, de Shakespeare, III, IV, 182-4. Allí, Edgar, quien ha fingido la locura y se ha alejado de su padre, Gloucester, y de las intrigas en torno al rey enajenado, encuentra a ambos previamente a su anagnórisis y canta una enigmática canción en la que parece predecir desastres para el reino. Harold Bloom ha dedicado a este poema varias y vehementes lecturas. Pero quizá la más convincente sea la de su discípulo español, Julián Jiménez Heffernan, quien lo remite directamente a la *Chanson de Roland*. Según esto, la crítica anglosajona pasa por alto que en la estrofa CLXVIII del romance carolingio, tras la hazaña sobrehumana de soplar el olifante pidiendo la ayuda de Carlomagno, un acto heroico que le revienta el cerebro, el héroe asciende moribundo por unos enigmáticos escalones de mármol, referente de la Torre Oscura. La acción de soplar el cuerno sería, pues, un gesto que subraya la *gesta* personal de depuración previa a extinguirse: una forma de ascesis. Esto, sumado al conocimiento por parte de Browning de la espiritualidad castellana, Santa Teresa y Molinos especialmente, lleva a Jiménez Heffernan a trazar una inteligente conexión con el castillo interior teresiano, y a proponer, en última instancia, «Childe Roland» como viaje interior de la conciencia, disipando mucha de la sombra vertida sobre él. El trasfondo carolingio parece indudable después de esto. No hay que olvidar que el propio título de *Childe* se documenta originalmente en romances y baladas británicos. Y se pueden consignar tres detalles que avalan las tesis de Jiménez Heffernan: uno, el olifante había sido utilizado por Roldán como arma de combate contra un sarraceno, lo que podría explicar su deformidad; dos, tanto Cuthbert como Giles son santos de tradición ermitaña: el primero, retirado en las proximidades de Lindisfarne, cuna del cristianismo británico, el segundo, al frente de la

orden de los eremitas agustinos, es decir, los dos únicos personajes mencionados expresamente subrayan la naturaleza iniciática en el retiro y la ascesis del héroe; tres, las palabras finales de *El rey Lear* abundan en la lectura de ascetismo epigonal y edípico: «The oldest hath borne most; we that are young / Shall never see so much, nor live so long» [»Los más viejos llevaron la pesada carga; los que somos jóvenes / jamás veremos tantas cosas, ni viviremos tanto tiempo»]. El páramo que atraviesa este Roldán, ya muerto, es el de la historia, un purgatorio de siglos en el que el crecimiento espiritual y psicológico le hace mucho más complejo, menos primitivo e ingenuo: ejemplifica una anagnórisis histórica y colectiva, la de toda la civilización cristiana que encarna.



Marcelo Piñeyro: *Kamchatka* (2002)

# «Don Roldán llegó a la torre oscura»
(Véase la canción de Edgar en *El rey Lear*)

*Robert Browning*

## I

Pensé primero que mentía impunemente,
ese tullido viejo de mirada maliciosa,
muy de soslayo para ver qué efecto tuvo su mentira
en mi mirada, apenas reprimiendo con la boca
una mueca de júbilo, fruncida y arrugada
la comisura ante una nueva víctima en su haber.

## II

¿A qué si no salió ese día con su báculo
para abordar con sus mentiras y sus trampas
a todo caminante que le hallara allí apostado
y no supiera dónde iba? Imaginé qué risa hueca
provocaría, y qué muleta escribiría mi epitafio
para pasar el tiempo bajo el polvo del camino,

## III

Si, como me indicó, me desviaba
por la ominosa senda que, todos lo saben,
lleva en secreto hasta la Torre Oscura. Pero yo, sumiso,
giré donde él me señalaba: ni el orgullo
ni la esperanza renacida del final que se divisa,
sólo el contento de que hubiera algún final.

## IV

Toda mi errancia por el ancho mundo,
toda mi búsqueda a lo largo de los años, mi esperanza

sumida en un espectro apenas a la altura
de ese gozo sin fin que me reportaría el éxito,
ya no podían reprimir el salto
que dio mi corazón, al ver en su ámbito el fracaso.

## V

Como cuando un enfermo a punto de morir
parece muerto ya, siente que afloran y se enjugan
las lágrimas y acepta cada adiós de sus amigos,
y escucha cómo el uno al otro le anima a salir, a respirar
con más holgura fuera, («ya que todo ha terminado», dice,
«y consumado el golpe no habrá llanto que lo enmiende»;)

## VI

Mientras discuten si junto a las otras tumbas
habría espacio para ésta, y cuál sería el día
más apropiado para que trasladen el cadáver,
sin olvidar los estandartes, los paños y los travesaños:
y todo lo oye el moribundo, y sólo anhela
no defraudar tanta ternura y seguir vivo.

## VII

Y había yo sufrido tanto en esta búsqueda,
oído tantas veces cómo me profetizaban el fracaso, y cómo
se me incluía siempre entre los de ese «Bando», a saber,
los caballeros que a la busca de la Torre Oscura dirigían
sus pasos, que un fracaso igual al suyo parecía idóneo,
siendo toda mi duda ahora si estaría a la altura.

## VIII

Así que, con la calma del que desespera, me alejé de él,
de aquel tullido odioso, de su puesto en el camino

hacia el sendero que indicaba. Todo el día
le fue el azar sombrío, y ya la oscuridad
se iba asentando hasta su fin, cuando lanzó un fulgor
de lúgubre
malicia al ver los llanos recobrar su res descarriada.

## IX

Porque, tan pronto como fui con candidez recuperado
para la promisión de la llanura, apenas di unos pasos
y me paré a mirar por vez postrera a mis espaldas
la línea a salvo del camino, desapareció; llanura gris
me rodeaba:
nada sino llanura hasta el confín del horizonte.
Quedaba proseguir; pues nada más podía hacer.

## X

Así que proseguí. No creo haber visto jamás
naturaleza tan innoble y tan diezmada; nada allí crecía:
¡era más fácil encontrar, en vez de flores, un bosque de
cedros!
Tan sólo abrojos, lechetreznas, conforme a su principio,
podían propagar su especie, ajenas a toda veneración
imaginable; un cardo habría sido allí un tesoro.

## XI

¡No! Una mueca de penuria y de parálisis,
de alguna forma extraña, eran el sino de la tierra. «Ve
o tápate los ojos», me decía con fastidio la naturaleza,
«Aquí no cunde nada, y nada puedo hacer:
Es el fuego del Jucio Final la sola cura de este sitio,
la calcinación del barro y la liberación de mis esclavos».

## XII

Si allí pujaba el tallo ajado de un yerbajo
sobre sus semejantes, le cortaban la cabeza; los cenizos
crecían con envidia. Y ¿qué llenó de roces y agujeros
las hojas negras, ásperas de la acedera, magulladas
como obstáculo
de todo anhelo de verdura? Es una bestia lo que pasa
y expulsa toda vida de ellas, la amenaza de una bestia.

## XIII

Y lo que era la hierba, allí crecía rala como el pelo
de los leprosos; briznas secas y delgadas perforando el
fango
que bajo ellas parecía haber sido amasado en sangre.
Un caballo agarrotado y ciego, sus huesos a la vista,
quién sabe cómo, había llegado allí y permanecía atónito:
¡abandonado tras cumplir servicio en la parada del diablo!

## XIV

¿Con vida? Muerto podía estar por lo que a mí se alcanza,
el cuello tenso del esfuerzo, enrojecido, en carne viva,
y los ojos cerrados bajo la melena astrosa;
nunca tan de la mano fueron lo grotesco y lo afligido;
ni había visto nunca bestia a la que odiara tanto;
debió de haber sido muy vil si mereció tanto dolor.

## XV

Cerré los ojos y volví la vista al corazón.
Como un hombre que pide vino antes de luchar,
pedí yo un cáliz de pasadas y felices perspectivas,
antes de que aspirara a acometer cumplidamente mi
misión.

Pensar primero y golpear después, el arte del soldado:
un sorbo de los viejos tiempos pone en orden toda afrenta.

## XVI

¡No aquella! Imaginé la cara enrojecida de Cuthbert
bajo sus ropas de encrespado oro,
mi caro amigo, hasta que casi le sentía flexionar
su brazo con el mío para así inmovilizarme
como él solía. ¡Ah, la vergüenza de una noche!
Perdió su renovado fuego el corazón, quedó aterido.

## XVII

Y Giles después, el alma del honor, parado allí,
tan franco como cuando fue nombrado caballero hace
diez años.
Lo que un hombre sincero era capaz de hacer dijo que
haría.
¡Qué buen –pero la escena cambia– surco! ¿Y qué ahor-
cado alcanza
prendido en su solapa un pergamino? Sólo sus grilletes
lo leen. ¡Pobre traidor, a quien se escupe y se maldice!

## XVIII

Mejor este presente que un pasado como aquel;
¡de vuelta, pues, a mi sendero entre crecientes sombras!
No suena nada, nada puede verse en lo que abarca la mirada.
¿No va la noche a prodigarme un búho o un murciélago?
Me preguntaba, cuando en la llanura lúgubre, algo
vino a parar mis pensamientos y mudar su curso.

## XIX

Un arroyuelo de repente se cruzaba en mi camino
sin avisar, como aparecen las serpientes.

Y no era una corriente perezosa igual que las tinieblas;
esta, conforme entre las piedras transcurría, habría sido
un baño
para la pata reluciente del demonio, para ver la cólera
de sus negruzcos remolinos salpicada de copos de espuma.

## XX

¡Tanta insignificancia y tanto encono! Flanqueado
de alisos diminutos inclinándose a su paso
y sauces que en sus brazos se arrojaban con un frenesí,
entre el fango,
de muda desesperación, un bosque de suicidas:
el río que les hizo todo el daño,
cualquiera que este fuera, entre sus troncos, impertérrito,
rodaba.

## XXI

Mientras lo vadeaba, ¡oh, santos, con qué pánico
temí plantar mi pie sobre la cara de algún muerto,
a cada paso, o que la lanza con la que sondaba la corriente
se enmarañase entre su pelo o entre su barba!
Puede que fuera rata de agua lo que atravesé,
pero sonó como el chillido de algún niño.

## XXII

Tuve contento de alcanzar la otra ribera.
Y hacia mejores tierras iba. ¡Qué vanos presagios!
¿Quiénes fueron los que se batieron, qué guerra libraban,
quién convirtió a su paso en la ferocidad del atropello el
húmedo
terreno en pantanal? Sapos en una charca envenenada,
gatos monteses dentro de una jaula de metal candente…

## XXIII

Eso parecería el combate sobre aquella arena atroz.
¿Qué fuerza les llevó a encerrarse allí, con toda la llanura
para ellos?
Ninguna huella que llevara a aquel corral horrendo,
ninguna que saliera de él. Brebaje enfebrecido el que dio
cuerda,
sin duda, a sus cerebros, como los galeotes cuando el Turco
para pasar el tiempo los enfrenta, judíos contra cristianos.

## XXIV

Y más aún, a pocos metros, ¡qué era aquello allí!
¿Qué pérfida función tenía aquel motor, aquella rueda,
o rueca más que rueda, aquel carrete que desenrrollaba
los cuerpos de los hombres cual si fueran seda? Y la
apariencia
de ser el torno de los sacrificios, sobre tierra a su merced,
o allí traída para que afilasen el acero de los dientes ya
oxidados.

## XXV

Luego, un pedazo de terreno ya sin árboles que fuera
bosque,
después pantano, parecía, y simple tierra ahora
desesperada y desahuciada; (¡así se alegra un necio,
construye cualquier cosa y la destroza, hasta que cambia
de humor y se retira!) de unos quinientos metros...
un tremedal de arena y barro, escombros, y una total negra
carencia.

## XXVI

Aquí manchas que herían la vista, de color brillante y
lúgubre,

allí partes donde la condición enjuta del terreno
cuajaba en musgo o en sustancias purulentas;
después, un roble paralítico, en su tronco una hendidura
como distorsionada boca que se raja por los bordes
abierta ante la muerte, y muere en el momento de cerrarse.

## XXVII

¡Y *siempre exactamente igual de lejos del final!*
¡Y nada alrededor salvo el crepúsculo, nada
hacia donde poder encaminar mis pasos! Todo augurio
de un gran pájaro negro, amigo íntimo de Apolion,
que planeó con ala inmóvil y extendida de dragón
rozando mi montera, acaso el guía que tanto buscaba.

## XXVIII

Ya que al alzar los ojos, como pude fui consciente,
pese a la oscuridad, de que a los llanos reemplazaban
en torno las montañas, si ese nombre puede darse
a la fealdad de simples moles cuyas cotas se ocultaban a la
vista.
Y cómo, entonces, me pudieron sorprender, ¡quién lo
sabe!
Pues cómo hurtarse a ellas no fue en mi propósito más
claro.

## XXIX

Pero sí pude, sin embargo, presentir algún designio
del daño que sufrí, Dios sabe cuándo,
quizá en un sueño aciago. Aquí termina, pues,
lo que progresa aquí. Cuando en el límite
de mi capacidad, una vez más, sonó un chasquido
como el de un cepo que se cierra, ¡y ya estás dentro del cubil!

## XXX

Y me embargó sin tregua la abrasión de la consciencia:
¡Este era el sitio!, esas colinas a mi diestra, hundidas
como dos toros que se enganchan con sus cuernos cuando
luchan;
y más hacia la izquierda, una montaña alta y pelada...
¡Oh, asno
senil que te adormeces en este momento álgido,
tras una vida ejercitado en su contemplación!

## XXXI

¿Qué más podía haber allí sino la torre misma?
La torre circular y achaparrada, ciega como el alma del
incrédulo,
hecha de piedra oscura y sin rival en todo el ancho mundo.
Así es como el espíritu burlón del temporal
le indica al capitán del barco el arrecife que no ve
y en el que encalla, sólo cuando chasca la madera.

## XXXII

¿No ver? ¿Quizás por culpa de la noche? ¡No, de día
pudiera ser de nuevo a tal propósito! Antes, dejando
prendido ya el ocaso moribundo en un cortado:
los montes, cual gigante en cacería se dispone,
mentón sobre la mano, a ver la pieza acorralada:
«¡Estoca ya y remata al animal, hasta la empuñadura!».

## XXXIII

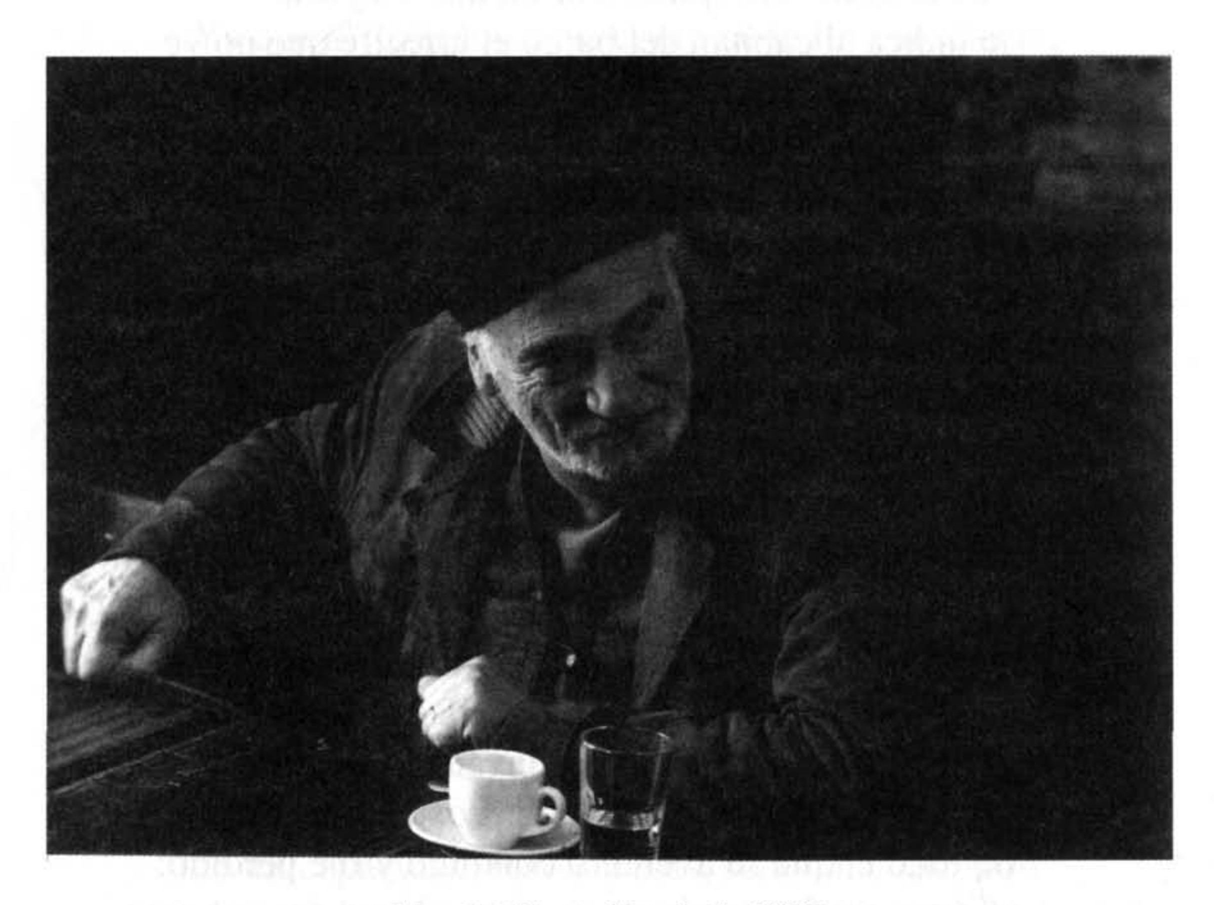
¿No oír? ¡Cuando el fragor invade todo y dobla
creciente como una campana! Los nombres en mi oído
de todo el que se aventuró conmigo y fue perdido:
¡Cómo era fuerte el uno, y cómo el otro era valiente,

y el otro afortunado, y todos hace largo tiempo ya perdidos,
perdidos! Tañía aquel instante la aflicción de tantos años.

## XXXIV

Todos allí, extendiéndose por la ladera, unidos
en la contemplación de lo último de mí, ¡qué marco vivo
para otro cuadro más! En un bosque de llamas
los vi y supe todos sus nombres. Y aun así
sin miedo me llevé a la boca el olifante,
y soplé. «*Don Roldán llegó a la Torre Oscura*».

*Traducción y notas de Carlos Jiménez Arribas*



Marcelo Piñeyro: *Kamchatka* (2002)

# Las «ficciones críticas» de Pascal Quignard

*Dominique Viart*

«Espero que ya nunca más ficción y pensamiento marchen separados»[1], declaró Pascal Quignard a propósito de *Último reino*[2]. Intentaré evocar en su obra esta implicación. En efecto, Pascal Quignard se sitúa entre dos elementos indecidibles de cierta práctica contemporánea que hace dialogar a la crítica con la ficción. La escritura contemporánea conversa, dialoga doblemente con una cultura que alguna modernidad programática había desprendido de su propio impulso con otras florescencias del pensamiento que son, desde fines del siglo XIX, las ciencias humanas. Michel Rio declara que «las hijas matricidas que hemos convenido en llamar Ciencias Humanas»[3] dieron un golpe fatal a la novela. Si hubo un tiempo, no tan lejano, en el cual la paralizaron con la experimentación de teorías previas, hoy son las compañeras de ruta crítica de la ficción. Desde luego que la novela se escapa de los encuadres académicos de lo novelesco –salvo entre algunos sectarios nostálgicos de lo que fue–. La modernidad, por su parte, ya había removido bastante las formas y las prácticas. Lo que hoy importa –mucho más allá de la mera novela, y en Pascal Quignard, tal vez, más que en cualquier otro– no atañe solamente a investigar los límites formales de la escritura ni someterla a una mejor dicción de sus objetos sino a una inédita articulación entre la invención ficticia y el pensamiento crítico.

## Ficciones críticas

La relación entre ficción y reflexión no es, por otra parte, un vínculo de ilustración o servidumbre sino de confrontación, intercambio y colaboración. En el sentido etimológico del término: ficción y reflexión *trabajan juntas*. Pascal Quignard recuerda la fórmula de Freud según la cual «la fuente del pensamiento es la alucinación. En alemán,

[1] *Pascal Quignard:* Pascal Quignard le solitaire. Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison, *Paris, Flohic, 2001. P. 211. De ahora en adelante será citado con la abreviatura LS seguida del número de la página.*

[2] *Pascal Quignard:* Dernier royaume, *tres volúmenes, Paris, Grasset,2002.*

[3] *Michel Rio:* Mélancolie nord, *Paris, Balland, 1982.*

*Ersatz.* En latín, espíritu se dice *mens*, de donde viene el verbo *mentiri*» (LS, 136). Al decir que la literatura contemporánea se entretiene conversando, también quiero dar a entender que ha escogido no elegir su lugar en el espacio disociado de los géneros. Circula dentro del pentágono del espacio genérico, entre la autobiografía, la biografía y la ficción, entre el ensayo y la poesía. Pascal Quignard ofrece su comentario de *Desligazón* de Maurice Scève, aparecido en 1974, como una «búsqueda embarazosa o disidente desde su mala delimitación como género. Ni filosofía, ni ensayo literario, ni poesía» (LS, 86). Por lo mismo, alaba las «biografías imaginarias que ofrecen una consistencia y un orden que nos consuelan del caos o del conflicto en que nos debatimos cada día»[4].

Semejantes entrelazamientos son proporcionales a la importancia que ha adquirido en estos últimos años el cuestionamiento de las divisiones genéricas, que suscitó una cantidad de intentos de refundación o de reformulación de categorías removidas por la emergencia de múltiples formas de hibridación[5]. Entonces: se trata de un elemento suficientemente nuevo como para que se lo subraye, dado que esas formas híbridas no surgen hoy de una decisión estética, como fue mayormente el caso del poema en prosa, el verso libre y otras formas innovadoras promovidas por las diversas vanguardias, sino de una elección de naturaleza epistemológica. Los definidos límites de los géneros no alcanzan ya a circunscribir los modos de aproximación a las cuestiones que en ellos se despliegan, pues la ficción se ha aproximado considerablemente al ensayo en varias disciplinas hasta el punto de dar lugar, según lo señala Gilles Philippe en la apertura de un reciente coloquio, a unas problemáticas más generales en las cuales «los filósofos se interrogan sobre el estatuto ficticio de la postura filosófica, los sociólogos sobre el lugar de los novelesco en sus trabajos, los etnólogos sobre cuánto debe su escritura a la herencia de los relatos literarios»[6].

[4] *Pascal Quignard: «La desprogramación de la literatura. Conversación con Pascal Quignard»,* Le Débat, *nº 54, marzo-abril de 1989, página 78. De ahora en adelante será citado con la abreviatura D seguida del número de página.*

[5] *Ver, entre otros, después de los estudios estructurales de la década de 1970: Jean-Marie Schaeffer:* Qu'est-ce qu'un genre littéraire?, *Paris, Seuil, 1989; Dominique Combe:* Les genres littéraires, *Paris, Hachette Supérieur, 1992; Marc Dambre y Monique Gosselin (dir.):* L'éclatement des genres au XXème siècle, *Paris, Presses Universitaires Paris III, 2001; Robert Dion, Frances Fortier, Elisabeth Heghebaert (dir.):* Enjeux des genres dans les écritures contemporaines, *Québec, Creliq-Nota Bene, 2001.*

[6] *Gilles Philippe (dir.):* Récits sur la pensée, études sur le roman et l'essai, *Paris, SEDES, 2000, cuarto de cobertura. Ver especialmente Gilles Philippe: «Note sur lestatut argumentatif des textes romanesques», en ibidem,* páginas 13/22.

Tal reflexión prueba que no basta con sostener una meditación sobre la hibridez genérica entre lo ficticio, lo biográfico y el ensayo. Lo que está en juego es un envite crítico en el sentido fuerte de la palabra, lo que no se resuelve en las formas de las escrituras «mixtas» sino que compromete la forma misma de concebir un texto. La dimensión hoy dominante en numerosos textos es aquella por la cual se cuestionan, en medio de sus propia crisis, las condiciones de posibilidad de todos los saberes, de toda apropiación cognitiva, ciertamente del sujeto, pero también de la historia, del ser y del vínculo social, del devenir individual o colectivo, del acto creador, etc.[7]. Entonces, y es otro hecho nuevo, esas condiciones de posibilidad son interrogadas por la mediación de críticas y reflexiones literarias, retóricas, biográficas, sociohistóricas, antropológicas, psicoanalíticas, etc., todas a la vez.

En literatura, este fenómeno se significa por la insistente irrupción concertada de las diversas ciencias humanas en la escritura de ficción. Concertada porque aparecen juntas y no separadas como lo fue en otro tiempo[8]. Además, la ficción no se limita ya a tomar estas disciplinas como modelo para su propio desarrollo. Entra en diálogo con ellas, las ausculta en lugar de ilustrarlas o servirlas. Así es como la ficción deviene no sólo un lugar donde las ciencias humanas son interrogadas sino un espacio donde se sitúa la problemática cuestión de sus vínculos. Numerosos son así los textos que, explícitamente o no, se eligen como intercesores, hasta como interlocutores, de las obras mayores en el dominio de las ciencias humanas y entrecruzan estas referencias con un amplio uso crítico de la herencia literaria. Deshaciendo su anclaje ficticio aunque sin abandonarlo, la escritura propone entonces sus «ficciones críticas». De ahí el título de mi propuesta, en la que se elaboran verdaderas renovaciones epistemológicas. Quisiera evocar algunos de estos aspectos a propósito de Pascal Quignard.

## Arqueología de la prerracionalidad

Pascal Quignard es muy reticente en cuanto a las categorizaciones del pensamiento y la escritura: «Las categorías (cuentos, mitos, leyen-

[7] *Ver, por ejemplo, las narraciones de Jean Rouaud (*Des hommes illustres, *Paris, Minuit, 1993), Olivier Barbarant (*Douze lettres d'amour au soldat inconnu, *Seyssel, Champ Vallon, 1993), Danièle Sallenave (*Viol, *Paris, Gallimard, 1997), François Bon (*Impatience, *Paris, Minuit, 1998;* Parking, *Paris, Minuit, 1996), Olivier Rolin (*Tigre en papier, *Paris, Seuil, 2002), Pierre Michon (*Vies minuscules, *Paris, Gallimard, 1984), etc.*

[8] *Por ejemplo, el psicoanálisis en Pierre-Jean Jouve (*Aventures de Catherine Crachat*), la fenomenología en Jean-Paul Sartre (*La nausée*), el determinismo histórico en Paul Nizan (*Antoine Bloyé*).*

das, novelas, etc.), los análisis (filológicos, textuales, estéticos, psicoanalíticos, etc.) son complicadas trampas que el cazador puede poner o no en sus alforjas: nada nos dicen sobre su presa»[9]. La fórmula señala con claridad que el pensamiento circula libremente de una disciplina a la otra, de una forma de escritura a otra, sin detenerse ante los límites que se han podido construir entre ellas; sobre todo, dice claramente que si el intelecto conserva los instrumentos conceptuales que se le ofrecen, no se sirve de ellos en provecho de un discurso analítico sino que trata de hacerlos trabajar de otro modo, metaforizado por la caza. El citado pasaje de *Retórica especulativa* pone en evidencia la articulación que establece el escritor entre su desconfianza por todo pensamiento categorial y uno de los paradigmas hermenéuticos de los cuales se vale para escapar al divisionismo con que ellos operan: la depredación, la cacería. Otro paradigma, movilizado con la misma fuerza, o tal vez más, sería para el escritor, en los confines de la depredación y de una arcaica sacralidad, lo sexual, del cual en *El sexo y el espanto*[10], junto con otros ejemplos, da un ejemplo sustancial: «La narración humana sexualizada responde quizás a una suerte de prerracionalidad necesaria, específica y confusa» (D, 79). Entonces: la sexualidad engendra a la vez afasia, fascinación y conmoción, es decir que es a la vez quebrada por un movimiento pulsional y una defección del lenguaje con caída de las categorías mentales.

Es esta prerracionalidad la que Quignard quiere que se escuche y se entienda en los depósitos más ignorados de nuestra cultura. Ello pasa por la reconstitución de ese relato humano, tomado a rachas y en fragmentos, restituido por la colaboración de la invención y la cultura – erudición y ficción– que sostiene la obra quiñardiana. Los dos modelos ampliamente invocados por Quignard para hacerlo –sexualidad y depredación– se alimentan de la reflexión antropológica, tanto o más que de la frecuentación de las costumbres antiguas a la cual el escritor se da con gusto. Las dos, reflexión antropológica y restitución de las costumbres antiguas, solicitan la imagen, sea que se trate de pinturas prehistóricas, mosaicos, vasos o cuadros. Y estas imágenes son recibidas y elaboradas por Quignard como otras tantas estaciones, detenciones o instantáneas del relato latente hacia el cual encamina sus esfuerzos. Sus

[9] *Pascal Quignard:* Rhétorique spéculative, *Paris, Calmann-Lévy, 1995, página 198. De ahora en adelante será citado por la abreviatura RS seguida del número de páginas.*

[10] *Pascal Quignard:* Le sexe et l'effroi, *Paris, Gallimard, 1994. Hay traducción al español:* El sexo y el espanto, *por Ana Becciu, Minúscula, Barcelona, 2005.*

ficciones, narrativas o críticas, se desarrollan a partir de los ensueños y reflexiones favorecidos por tales materiales.

El ensueño quiñardiano es también eminentemente antropológico, «perfusionado por las ciencias antropológicas», según dice Michel Deguy. Se detiene preferentemente en las figuraciones parietales de las oscuras cavernas originarias e intenta obstinadamente figurar su relato: «Colecciono asimismo una sarta de clichés fotográficos que reproducen las pinturas de las cavernas antiguas (...). El fin sería, en el fondo, dominar las hipótesis de relato suficientemente convincentes como para traducir esas pequeñas narraciones parietales de las cavernas prehistóricas porque todo el tiempo se adivina que, más allá de esas figuras y esas escenas, hay relatos insistentes y voces lejanas que nos convocan como la infancia en nuestro interior» (D, 78).

El interés de Quignard por los relatos primordiales, por la hipótesis de un «primer relato premigratorio», cuyo eco repercutiría de generación en generación y de geografía en geografía, de pueblo en pueblo, lo aproxima evidentemente a esos buscadores de mitos que son los antropólogos, con Lévi-Strauss en primer lugar, a quien rinde homenaje[11], así como a Leroi-Gourhan y también al Leiris de *África fantasma*, salvo que el relato que extrae de sus ensueños reflexivos no es mítico ni estructural. Vale como prueba de una verdad primordial, depósito de fugitivo sentido sobre el cual nuestro inconsciente arcaico se funde sin que lo sepamos. Lo atestigua, por ejemplo, la desconstrucción, a la cual se entrega, del mito de la horda primitiva y del asesinato del padre en *Retórica especulativa*.

Hurgando en esta materia perdida a medias, restableciendo por conjetura y ensueño sobre las paredes cavernosas la improbable historia, nutre sus propias ficciones así como sus meditaciones, indisociables las unas de las otras. «Toda obra debe heredar algo de cuanto la precede»: Quignard hace suya la doctrina ática. Hay en él, por otra parte, un fondo común a muchos escritores de hoy: Alain Nadaud, novelista de los primeros libros y las primeras cifras; Jean Rouaud, comentarista del gran «paleocirco»; Pierre Michon, agrimensor de las fosilizadas grutas de *La gran Beune*; Pierre Bergounioux, pegado a las divisiones de los primeros días y a su espesura terrena, climas y territorios, conservados a través de las edades. Común a otros, sin duda más fascinados por la reconducción de relatos míticos y la pregunta por lo que se puede hacer

[11] *Pascal Quignard: «L'étreinte fabuleuse»,* Critique, *número especial sobre Lévi-Strauss, nº 620-621, enero-febrero de 1999.*

con ellos, como Sylvie Germain y Richard Miller. Pero Quignard es sin duda el único que llega tan lejos en la erudición que supone la «mirada río arriba».

Dos páginas de *Retórica especulativa* proponen así una historia acelerada de la hominización: «La unificación de la especie *Homo* puede datarse de hace 500.000 años. El crecimiento se vinculó con la depredación simplemente porque ésta se confunde con el seguimiento de presas que se desplazan. Los hombres se alinearon porque sus presas se desplazaban. El deshielo se sitúa hace 12.000 años. Los últimos cazadores inventaron el arco hace 9.000 años, y el perro (primera domesticación preneolítica) fue domesticado por estos últimos cazadores. Cinegética y altanería. El culto a los cráneos apareció en el séptimo milenio en el Cercano Oriente: en Çatal-Hoyuk los muertos eran decapitados y los cráneos instalados en el *domus* de los sobrevivientes, mientras los cuerpos eran abandonados a las aves carroñeras y celestiales que se apropiaban de los restos de los sacrificios y los banquetes. Hace unos 6.000 años se inventó la cerámica (...)» (RS, 49).

Para Quignard se trata de oponer este relato primitivo a los grandes metarrelatos según la fórmula de Jean-François Lyotard. En efecto, el metarrelato dispone de una teleología, en tanto el relato quiñardiano sería una arqueología. O mejor, ya que no se trata de construir un sistema lógico del *arché*, sino de probar y hacer probar lo que el ejercicio de la razón borra y censura: una *arqueopatía*. En efecto, a veces con la erudición se combina la fascinación empática. Otro pasaje del mismo libro se limita a nombrar las grutas como una letanía que fuera a la vez una invitación a repensar, a redecir, el origen y lo arcaico, en un modo que es casi celebratorio: «Entrad en Lascaux. Entrad en Niaux. Entrad en la gruta de Pairnon-Pair y de Gargas. Entrad en Font-de-Gaume (...)» (RS, 211).

## Concreciones etimológicas, digresiones ficticias: la desimbolización del lenguaje

El lenguaje se ofrece a Quignard, a la vez, como el instrumento de la búsqueda y el lugar –la materia– donde se ejerce. «El lenguaje es por sí mismo la investigación», escribe en *Retórica especulativa* (RS, 21). La lectura, en *Albucius*, es relacionada con la cosecha[12]. El lenguaje es

[12] *Pascal Quignard:* Albucius, *Paris, Gallimard, colección Folio, 1992, página 196.*

también vestigio: Quignard juega con el étimo (la búsqueda de depósitos de sentido y de prácticas que registra el lenguaje) contra la deducción (el ejercicio de la razón fuera del lenguaje según las leyes de la lógica abstracta). Igualmente, y a pesar de ser un heredero del pensamiento moderno entre Mallarmé y Blanchot, es quien se opone a la maldición sobre la cual se funda dicho pensamiento, la que separa el lenguaje del objeto que designa: «El signo significa separación y sustitución. El signo dice asimismo que lo que se designa no se superpone a lo designado. De forma general, un signo significa que un niño está separado de su madre. Que un hombre que habla, muere»[13]. Relacionar la división del signo con la separación física entre la madre y el hijo, no es sólo entrecruzar lingüística y psicoanálisis, sino algo más: reordenar lo simbólico en una cronología que sería también la del devenir humano y de la civilización.

Asimismo, el recurso del escritor contra esta división que impone el lenguaje no será del orden del cratilismo que tantos poetas han intentado: en la palabra, Quignard recobra el vestigio de la cosa, no su parecido. El escritor trabaja con lo concreto de la idea, es decir con su formulación no ya conceptual sino hecha imagen, algo más que la metáfora. Pues se trata, más hondamente, del origen borrado, el anclaje, la huella. Esta raíz tiene que ver con el origen del hombre y se confunde con el mencionado proceso de hominización, no obstante que no la alcance el razonamiento sino el despliegue de la lengua, la explicación de la palabra-vestigio, que se dará mejor en un relato que en un discurso. Tomando una noción cualquiera, Quignard arranca al contexto la palabra que la lleva, desprende el étimo, lo recontextualiza en su entorno arcaico y produce así una suerte de efecto-retorno del sentido antiguo, concreto, rudo, sobre el primer contexto, que se revitaliza. La extracción de la palabra-vestigio es descontextualizante como lo es la etimología, ya que introduce la extrañeza en el estrato demasiado abstracto de la cultura. Aparece así como un proceso de desimbolización del lenguaje.

Tales desplazamientos son, potencialmente, relatos: son ficciones en potencia, o sea representaciones psíquicas, imaginarias, de las que forman parte importante los modelos de la sexualidad y de la depredación. Esta ficción acentúa el proceso de desimbolización porque esboza el relato encerrado en la palabra, enmascarado por el símbolo en que se

[13] *Pascal Quignard:* Petits traités, *tomo V, Paris, Maeght, 1990, página 91. Reedición en Paris, Gallimard, colección Folio, 1997, páginas 79/80.*

ha convertido la palabra. Haciéndolo, funciona doblemente: encarna la reflexión dando cuerpo a lo abstracto, compensa la separación del desplazamiento etimológico haciendo resonar las rudezas en el presente de la lengua. También da lugar a ese relato primordial y perdido o, al menos, proporciona su sombra. Estos relatos no condescienden a disolverse en una linealidad confirmadora que nos contaría el otrora, el entonces del mundo. Permanecen puntualmente formales, fragmentarios, más en estaciones que en extensiones. Cualquier lector puede advertir el privilegio que Quignard otorga al encadenamiento paractáctico de las frases, su gusto por la desligazón paragráfica, su preferencia por los episodios. Hay que preservar en la palabra su aura de sentido primitivo, preservar su poder de perturbación, de surgimiento de una rudeza no domesticada, más que fundirla en la continuidad del proyecto.

Este trabajo impide toda constitución de una lógica discursiva. La empresa de Quignard es anticartesiana: no distingue entre espíritu y extensión. En este sentido, se opone netamente a la reflexión de Bergounioux, no en las opciones sino en la posición elegida. En efecto, Pierre Bergounioux construye toda su obra sobre la violencia de aquella separación, que deplora. El hombre está dividido y separado y no se repone de este corte que lo arranca del mundo. Para Quignard, al contrario, es posible reunir esta consciencia precartesiana en un *arché* de la lengua. Entonces: es en la extensión donde se manifiesta el espíritu, en el cuerpo, en el aliento. Bajo las abstracciones conceptuales es posible escuchar todavía el áspero y ancestral rumor del mundo, así como el cuerpo aún lleva, en sus partes genitales, las huellas de una animalidad primitiva: «La fascinación que ejercen las partes sexuales al desnudo como las obras de arte que desnudan, se basa en la posibilidad de hacer resurgir a milenios de distancia la nostalgia de lo que ya no es. Son otros tantos atributos, dijes y secuelas de una isla misteriosa de la cual todos provienen y a la que nadie más puede llegar, que se ha perdido en el alejamiento, en la diferencia irreductible, la edad, la duración, *el lenguaje obedecido y detenido*»[14].

Por eso, Quignard encarna sus propuestas y reflexiones. El pensamiento de Latron no es separable de su palabra, ni su palabra de su persona, sus humores y deseos: «Porcio envejeció y compuso mucho. El siete de diciembre del año 43, Cicerón, asomando la cabeza por las cortinas de su litera, fue decapitado por Pompilio por orden de Anto-

[14] *Pascal Quignard:* Dernier royaume, *volumen I:* Les ombres errantes, *Paris, Grasset, 2002, página 160. La cursiva es mía.*

nio. Muy joven, Latron se había entusiasmado por lo que los griegos llamaban *logos* y que los antiguos romanos denominaron *ratio*. Es la razón»[15]. De aquí la imposibilidad de elaborar un pensamiento sin relacionarlo, si no a una biografía, al menos con unos biografemas. Hasta habría que hablar, más que de biografía, de una «corpografía», conforme a la palabra inventada por Alain Buisine a propósito de Verlaine. *Las tabletas de boj de Apronenia Avicia* es ejemplar en este sentido[16]: no sólo porque la forma del diario escinde el tiempo en concreciones minúsculas de instantes, emociones, notas, según el modelo de las *Notas de la almohada* de Sei Shônagon, sino porque esa lógica diarista, esa economía de carné, hace aparecer al sujeto en el estallido caleidoscópico de un conjunto proteiforme. En especial, las reflexiones se mezclan indiferentemente con las anotaciones físicas o materiales, listas de carreras o de pequeñas felicidades que no manifiestan en última instancia otro saber que el corporal separado. Esta doble preferencia –el extracto más que lo abstracto, el percepto más que el concepto– funda, contra los procesos de la racionalidad, una suerte de fenomenología física del pensamiento.

## El discurso reabsorbido en el relato: la «razón» fabuladora

De paso, ya he dado unas cuantas características del relato quiñardiano, que Bruno Blankeman ha propuesto designar como indecidible[17]. Sólo vuelvo sobre él para mostrar cómo el relato organiza la articulación entre la ficción y la crítica sobre la cual se asienta la escritura de Quignard. El personaje, según lo acabamos de ver, es indisolublemente cuerpo y pensamiento. El pensamiento pasa por el cuerpo que es su experiencia más que su soporte. Para restituirle la presencia, Quignard se informa en los archivos acerca de textos antiguos de los historiadores romanos y los cronistas medievales. Se apropia de estos materiales dando imagen a lo que carece de ella: las relaciones sexuales de Latron con la mujer osetia, por ejemplo, coito y posición de adormecimiento, surgen ciertamente de la ficción. No se trata de insertar lo novelesco en algo que no lo necesita, sino de dar cuerpo al relato. Siempre se nos informa sobre los elementos del pensamiento de La-

[15] *Pascal Quignard:* La raison, *Paris, Le Promeneur, 1990, página 13.*
[16] *Pascal Quignard:* Les tablettes de buis d'Apronenia Avitia, *Paris, Gallimard, 1984.*
[17] *Bruno Blankeman:* Les récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard, *Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.*

tron: «Latron dice que...» conforme a las fórmulas que preservan la distancia desde la cual los recibimos. En cuanto se produce una distorsión lógica fuerte entre la irrupción del cuerpo sexuado y un pensamiento distanciado de la palabra descrita, se confunde al lector, se perturba su propia consciencia del tiempo, escindido entre sensaciones de presencia y de distancia. Por el enunciado adquiere la violencia de un cortocircuito, da brutal presencia al otrora, lo obliga a irrumpir en los olvidadizos territorios del presente.

Las cosas se complican aún más por el hecho de que el material bioficticio provee la materia del estudio ausente: nunca Quignard glosa ni comenta el pensamiento. Éste sólo vale y adquiere sentido y potencia en la relación entre dos órdenes, el físico y el intelectual, cuya intrincación en el texto ocupa el lugar del discurso. Es notable constatar en este sentido qué pobre es el texto quiñardiano en argumentaciones, en qué medida ese estilo se niega a toda fórmula deductiva o demostrativa, pues «las conjunciones obstaculizan el impulso» (RS, 72), escribe a propósito de Longino. Y precisa, hablando esta vez de Mario: «(...) no son los argumentos agrupados, deductivamente reunidos, dispuestos, si no con razón, al menos con sentido, formando un sistema o precisando la psicología de un hombre que se confiesa. Son imágenes eficaces, suertes echadas cada día sobre el tapete de la situación, para organizarla. Que gane el mejor jugador» (RS, 41-42). Quignard apuesta, aparentemente, por la imagen y contra el concepto. Él mismo subraya su manera de pensar sin conceptos: «Mi manera de meditar sin conceptos, mi deseo de dirigir mi atención sólo hacia las relaciones polarizadas, angustiosas, intensas, que animan los sueños y viven bajo las palabras, más contradictorias que ambivalentes, remiten al tiempo que precede a la historia y a las primeras ciudades»[18]. Negándose a jerarquizar, desordena el lenguaje: «Longino recomienda el asíndeton, la anáfora, todas las rupturas de ligazones de las que puede disponer el retórico. El nudo desorden del lenguaje desordena el pensamiento que se busca (...)» (RS, 72). Sin duda, al leerlo, se advierte que Quignard ha hecho suyas estas recomendaciones. Manifiesta una notable desconfianza hacia cualquier ordenancismo del pensamiento que fije el movimiento de investigación.

Hay un valor positivo en el desorden y el despiece, porque no deshacen el pensamiento ni lo dispersan sino que lo equilibran por medio

[18] *Pascal Quignard:* Vie secrète, *París, Gallimard, 1998, página 204.*

de un vigor enunciativo fuerte como pocos, que recurre al aserto sin llamado: «Denomino retórica especulativa a la tradición letrada antifilosófica que recorre toda la historia occidental desde la invención de la filosofía. Dato el teórico acontecimiento en Roma, en 139» (RS, *Incipit*, II). Estas nítidas afirmaciones (Quignard emplea a menudo el verbo ser modulado con autoridad: es, no es, nunca lo fue), estas aserciones yuxtapuestas sin construcción, producen ínsulas de pensamiento, incontestables fragmentos de verdad en bruto, antípodas de los «fragmentos harapientos» que denuncia *Una molestia técnica respecto a los fragmentos*. Michel Deguy ya lo advirtió: «Los ingredientes de la escritura siderante (de Quignard) son la aserción, la erudición, los neologismos, la enumeración, el asíndeton, la transgresión, la fabulación; o, más ampliamente, la potencia de afirmación, la erudición ilimitada, la relatinización de la lengua (...)»[19]. La potencia asertiva corrige la fragmentación: la escritura procede por medio de mazazos y perforaciones, como sigue diciendo Deguy: «lleva al colmo, hiperbólicamente, el tono de la enunciación verídica»[20].

Ya se ha hecho notar cómo esta enunciación se teatraliza magistralmente. Uno de sus rasgos principales es la datación cortante, fulgurante, como esta frase de *Sombras errantes*: «Dato la mundialización de la guerra sobre la corteza terrestre en el año 1853»[21], que es un ejemplo entre tantos. A veces, estas dataciones parecen estar desfasadas y ser marginales. El escritor explica esta opción en *Retórica especulativa*: «En las novelas históricas me parece hábil utilizar la técnica de los chinos, según la cual sólo se hacen saber las fechas cuando aportan irrealidad, o sea cuando son totalmente inútiles (...) Es decir, cuando la precisión se convierte en fantasma histórico» (RS, 182).

Desorden e irrealidad, enunciación fulgurante y desligazón lógica valen así como otra episteme. El pequeño relato titulado «La razón» ilustra magistralmente estos principios. Quignard retoma por su cuenta, como le gusta hacerlo, la definición de la novela que daba Albucio: «(...) el único descanso de etapa del mundo donde la hospitalidad es ofrecida a los más sórdidos»[22], cosas groseras y concretas. La razón, título de este relato, reposa sobre las acciones de pensamientos aislados

[19] *Michel Deguy: «L'écriture sidérante», en:* La raison poétique, *Paris, Galilée, 2000, páginas 192/3.*

[20] Ibidem, *página 194.*

[21] *Pascal Quignard:* Les ombres errantes, cit., *página 87.*

[22] *Pascal Quignard:* Albucius, cit., *página 37.*

y de anotaciones concretas. Son las ciencias humanas contemporáneas las que se interesan en los residuos y deshechos, luego el psicoanálisis que colecciona actos fallidos, lapsus y defectos de la historia, hasta los etnólogos de todo género, que se ocupan de las reliquias, las materias y los materiales de los diversos pueblos. El trabajo de Quignard es consonante con tales empresas mayoritariamente surgidas de los paradigmas científicos de fines del siglo XIX[23], pero sumerge estas disciplinas en las formas más antiguas de los esbozos cognitivos: «Los casos clínicos de los psicoanalistas son los cuentos de Grimm del siglo XX» (LS, 149), escribe y propone sin cesar nuevos relatos, cuentos petrificados de aquel saber (por ejemplo: «El nombre en la punta de la lengua»). Lo mismo, su interés por lo más sórdido perfila esa forma particular de la etnología contemporánea ilustrada, entre otros, por los trabajos de François Dagognt. Es así como sus escritos, de género indecidible, reúnen bajo las especies de una singular enunciación las conquistas de una inesperada erudición y de las ciencias humanas más actuales, pero como digeridas por la ficción crítica que las demanda de modo oblicuo, incidental o alusivo.

*Traducción: Blas Matamoro*

[23] *Ver Carlo Ginzburg:* Mythes, emblèmes, traces, *Paris, Flammarion, 1989; el mismo: «Signes, traces, pistes: racines d'un paradigme de l'indice»,* Le Débat, *nº 6, noviembre de 1980; y, por lo que atañe a Pascal Quignard: Dominique Viart: «Une éthique de la minutie», en* Revue des sciences humaines, *nº 260, invierno del 2000, páginas 62/73.*

# La canonización de W.G. Sebald en España

*Carmen Gómez García*

Fue la intuición literaria de Constantino Bértolo y su conocida faceta de descubridor de escritores tanto nacionales como extranjeros lo que procuró a W. G. Sebald su irrupción en el mercado en lengua española: *Los emigrados* llevaba ya un tiempo recorriendo los despachos de los más eminentes editores españoles sin que nadie se hubiera atrevido a publicarlo. Bértolo pidió un informe de lectura sobre *Los emigrados* y al cabo de poco tiempo, en septiembre de 1996, ya se podía adquirir en las librerías bajo el sello de Debate. El libro pasó más o menos desapercibido: durante los tres primeros meses se vendieron unos 200 ejemplares. En diciembre de 1996, *Babelia* editó un artículo de Susan Sontag[1] en el que, prescindiendo de cualquier referencia a la edición de Debate –los traductores del artículo al español obvian dicha edición aludiendo a la obra por su título original alemán, probablemente porque desconocieran la existencia de una versión castellana– se hacía referencia a la versión inglesa recientemente aparecida de *Los emigrados* como su favorito de entre todos los libros publicados en 1996. Los motivos de una crítica tan positiva se cifran en la Literatura versus ruina de la cultura, Literatura a partir de un lenguaje preciso, Literatura narrada con intensidad y madurez, Literatura sobre el recuerdo, sobre la carencia de hogar.

Tamaño elogio de Susan Sontag no podía pasar desapercibido. Tan sóo una semana más tarde, el 28 de diciembre de 1996, en *Babelia* se hizo mención por vez primera de la versión española del libro[2], si bien en aquel artículo que trataba sobre «magníficas» novelas traducidas no se le dedicaban más de unas someras líneas que únicamente ofrecían al lector toscas pinceladas acerca de su temática. La maquinaria de la crítica ya se había puesto en movimiento: meses más tarde, en marzo de

[1] *«La Sabiduría como subversión», en* Babelia, *suplemento cultural de* El País, *21/XII/1996, artículo traducido del inglés por Rosa Cifuentes y Pablo Ripollés.*

[2] *José María Guelbenzu: «Historias de otras lenguas», en:* Babelia-El País, *28/XII/1996.*

1997, *La Vanguardia*[3] también se hace eco de un también «magnífico» libro que «ha pasado injustamente inadvertido».

Mas no todo fueron alabanzas. Traducción y cubierta[4] fueron objeto de críticas en recensiones «tardías» que tuvieron como consecuencia la edición de una versión corregida de *Los emigrados* con una portada más atractiva, que en septiembre de 1998 aparecería en edición club[5]. Aun así, el volumen de ventas de este primer libro de Sebald editado en España se restringía a unos pocos cientos de ejemplares adquiridos por un puñado de intelectuales avisados de la calidad literaria del libro por voces como la de Javier Marías, *twin writer*[6] de Sebald, primer español en mencionarlo[7].

Constantino Bértolo cambió de traductores para publicar *Los anillos de Saturno*, volumen con el que Sebald se consagró en España y en toda Europa[8] y que pondría en marcha el proceso de canonización del autor como clásico moderno. La obra fue recibida unánimemente por la crítica como una obra maestra, como una obra escrita para una minoría selecta que se sabe escogida y que se reconoce en sus páginas, minoría intelectual consciente de dominar un código secreto, que se siente confortada y reafirmada en sus conocimientos y en su competencia cultural, que rezuma satisfacción en el reconocimiento y en la lectura de una buena obra, escrita al modo de los grandes clásicos. Sebald entronca con una nueva forma de escribir y al mismo tiempo escribe a la anti-

[3] *Robert Saladrigas: «Historias de infelicidad y extrañamiento», en:* La Vanguardia, *7/III/1997.*

[4] *«Emigrados», por Manuel Arranz, en* Levante, *4/IV/1997.*

[5] Los emigrados. *Barcelona: Círculo de Lectores, 1998.*

[6] *Cita de Sebald refiriéndose a Javier Marías al conocer la coincidencia respecto a Browne, «él me dijo en una carta, al saberlo, que le gustaba la idea de* twin *writer». Cita textual de un fax de Javier Marías (21/05/04) enviado en respuesta a varias preguntas formuladas al respecto de la recepción de Sebald en España y la relación entre ambos escritores.*

[7] *«El primero que me habló de Sebald fue un amigo poeta y librero de Londres, Marius Kociejowski (...). Luego vi que lo publicaba mi mismo editor inglés (de entonces) (...). Sin duda me decidí a comprarlo al ver que en él tenía importancia la obra de Sir Thomas Browne, que yo había traducido al español hacia 1986. Ambos libros [*Los emigrados *y* Los anillos de Saturno*] me gustaron e interesaron tanto como me había vaticinado Kociejowski. No sé si fui el primero en mencionar a Sebald en España, pero probablemente sí pude ser el primer español en mencionarlo. El* Times Literary Supplement *me pedía, durante algunos años, que señalara, en su resumen anual, los dos o tres libros que más me hubieran gustado. Y en uno de ellos destaqué* Los anillos, *creo, con un mínimo comentario.» En correspondencia citada en la nota anterior.*

[8] *«Sin ambages ni pusilanimidades la novela de Sebald fue el acontecimiento literario del 2002». Víctor A. Gómez en «Sebald publica su testamento literario», en* La opinión de Málaga, *19/I/03.*

gua usanza, con lo que complace al lector que exige percibir un rasgo nuevo en la literatura y al lector que gusta de confortarse en la lectura de los ya canonizados, complace a todo tipo de lector exigente al que hace sentir partícipe, inteligente, selecto.

Y es precisamente «placer intelectual» el atributo que emplea la prensa para aludir a *Los anillos de Saturno*, inmediatamente reseñado y alabado tras su aparición en febrero del 2000[9]. Lo primero que sorprende a la crítica es la magistral amalgama de géneros en la narración de un viaje iniciático que hace estallar las coordenadas tradicionales en multitud de tiempos y espacios. Así, una de las primeras reseñas del libro[10] alude a la «tradición» a la que cabría adscribirlo, esto es, a un tipo de novela que no se ajusta a las directrices de género tradicionales a caballo entre ficción, realidad y experiencia, ya conocida en Javier Marías (*Negra espalda del tiempo*) y Claudio Magris (*Microcosmos*). «Placer intelectual» por la forma de divagar a partir de la contemplación, por el testimonio que la connivencia de ilustraciones y texto ofrece de lo oculto y a su vez a la vista de todos.

Pocos meses después se publica la primera entrevista a Sebald en español[11], de tres páginas, en la que se dan a conocer datos sobre la personalidad, vida y obra de quien es un autor canonizado y de difícil acceso, lo que confiere a la figura del escritor una beneficiosa aura de misterio. Mediante esta entrevista, el lector configura una imagen del autor que le reviste de un halo sacralizado acorde con sus libros. Al escritor de culto, autor de obras minoritarias, al celoso guardián de la traducción de sus obras, le corresponde una imagen de huraño y tímido anacoreta de la literatura, inaccesible, exquisito y, en definitiva, genial inadaptado a su época y a la literatura de supermercado que ésta produce. Y a su bien merecida y fomentada fama de «anticuado» le corresponde una forma de escribir culta, «rara» en la singularidad de quien se preocupa por aspectos tan olvidados de la prosa como el cuidado por la sintaxis, la musicalidad; «anticuado» por recuperar, tal y como se desprende de las palabras reproducidas del autor, la concepción de la literatura total, heredera del romanticismo alemán.

La prensa española se hizo rápidamente portavoz de la aparición de *Vértigo*, en otoño de 2001, con juicios más o menos controvertidos que

[9] *Ana María Moix en* ABC Cultural, *26/II/00.*

[10] *José María Guelbenzu: «Camino, meditación, viaje y memoria de W.G. Sebald», en* Babelia-El País, *26/II/00.*

[11] *Entrevista mantenida con Nuria Amat, 30/IX/00, publicada en* ABC Cultural: *«W.G. Sebald: La literatura se ha convertido en un gran supermercado».*

disertan sobre sus implicaciones de lo que se niega apostillar como novela[12]. Es precisamente el desconcierto del lector confrontado con lo que dicen algunos constituir un nuevo género lo que la crítica señala como uno de los hilos conductores de las obras de Sebald traducidas hasta el momento. Se habla pues de Sebald como creador de un nuevo género argumentado como el producto de entreverar todos los géneros[13], como autor de «falsas novelas», en palabras de Javier Marías; se habla de Sebald como representante de una forma de escribir, sin género específico, que se nutre de la mezcolanza, en absoluto nueva, de otros muchos «rastros anteriores»[14]; se reproduce la concepción sebaldiana de la novela como género artificial, de la fusión de lo ficcional e inesperado de la literatura basada en la vida real.

Como no cabe esperar de otro modo, el estilo se adecua al marco temático y formal de sus obras. Y es el estilo envolvente, complejo y dinámico de Sebald su seña de identidad, el reflejo de un autor consciente de su estatus de peregrino y de un narrador en constante movimiento, consciente de la vida como viaje, de la vida como literatura, de la literatura como viaje circular. Estilo pues acorde con el género y género acorde con el contenido. Mientras, la crítica, unánime se reproduce a sí misma en un juego endogámico en tanto que se esfuerza por promocionar la imagen de Sebald, por otra parte cierta, de autor «especial», al margen del vulgo mercantilizado, distinguido en su singularidad, revestido de su condición de antiguo, raro, huraño, elitista, y, por ende, endiosado a la categoría de Escritor, Autor, Artista[15].

Obras, entonces, tanto formal como temáticamente acordes con el autor, autor acorde con sus obras, obras acordes con la imagen global que exporta el autor desarraigado y melancólico que remite a la imagen que el lector, igualmente exquisito y elitista, tiene de sí mismo, acorde con la imagen que Sebald le confirma. Literatura culta aderezada con los toques de crítica, inconformismo y melancolía lógica en quien reflexiona sobre el desarrollo de la civilización y la historia del ser humano, literatura que, en su sinceridad evidente, arrasa en un lector quien, en consecuencia, adulado por el escritor, es seducido por una obra envolvente por su estilo y por su forma, pues ante tales conteni-

[12] *Robert Saladrigas: «El vertiginoso auge de Sebald», en* La Vanguardia, *2/XI/01.*

[13] *Mauricio Bach: «Creador de un nuevo género», en* La Vanguardia, *2/XI/01.*

[14] *Mercedes Monmany: «Paseos por el vértigo de la historia», en* ABC Cultural, *24/XI/01.*

[15] *Véase entrevista realizada por Nuria Amat y en parte vertida de nuevo por Mauricio Bach, ambos ya citados. Véase también Mauricio Bach: «W. G. Sebald, un viaje por la civilización y la barbarie», en* Turia, *nº 59-60, pp. 19-27.*

dos, ante la subjetividad de lo ficcional y la racionalidad categórica de lo real, de lo histórico, pierde su capacidad de juicio, sólo puede dejarse llevar por el placer hipnótico de escuchar historias, cientos de historias ensambladas, única reacción posible ante una prosa cautivadora, ante un autor que responde a lo que la literatura y el mercado literario necesitaban para su perfecto funcionamiento: literatura perfecta escrita por un autor perfecto para un público perfecto y perfectamente minoritario. Todo conforma un círculo cerrado del que el lector forma necesariamente parte.

Ante una literatura en crisis, cómo no, agudizada en los últimos tiempos, ante una novela varias veces asesinada y sepultada, Sebald rescata, redime al lector formado en obras clásicas, «más allá de las listas de éxitos»[16]. Por otro lado, el adjetivo «clásico», cuando menos en español, ha pasado a ser sinónimo de «bueno»; «clásico» es ahora un autor de buena calidad, perdiendo así toda referencia de marca de contextualización de una obra. Como fruto del deseo de inmortalidad, «clásico» se equipara no ya al autor «bueno», sino «importante». Importante para qué, puede preguntarse el crítico. Llevamos ya un tiempo advirtiendo el paso de autor u obra «importante» a «esencial», «imprescindible». De nuevo asistimos a la funcionalidad de la cultura, de la literatura, del placer de la lectura. Con Sebald estos términos no funcionan.

Con el uso de éste y otros términos, con la confrontación o contraposición pretendida y hallada de Sebald a lo «normal» transformado en «vulgar», esto es, a lo que vende, a lo que se compra, Sebald se convierte en el redentor de la novela. De ahí los nombres de los consagrados, la pequeña lista de canonizados en lengua alemana en los que se quiere saber a Sebald como un eslabón más. El nombre de Sebald no puede ni debe vincularse a Paulo Coelho pero sí a Robert Walser, a Kafka, a Musil, a Bernhard. Más aún, «Sebald» conduce a la disolución de los límites entre realidad y ficción, a la con-fusión de los términos autor-narrador. Si bien es cierto que Max, la persona, denegó entrevistas, saraos literarios, etc., no logró evitar el interrogante que también se plantearon los críticos: «¿quién hay detrás de estas obras deslumbrantes?», así como tampoco pudo sortear el interés de los medios por el cambio editorial, resultado de una maniobra de trascendencia internacional a manos del superagente Andrew Wylie, «el chacal».

[16] *Mercedes Monmany: «Paseos por el vértigo de la historia», ob. cit.*

Así, los medios confirmaron ya antes de la publicación de *Vértigo* el cambio de editorial[17], que se efectuó pese a las dificultades que dicho cambio conlleva. En 1996, Sebald «coge» un agente literario, por lo que la venta de los derechos de traducción de *Los anillos de Saturno* se traduce en «más dinero, más cláusulas restrictivas, pequeñas pegas, pero todo dentro de lo normal». Con el éxito, con la fama, sucedió lo «esperable», en palabras de Bértolo, «sobre todo si el (...) agente tiene vocación depredadora»[18]. *Los anillos de Saturno* había canonizado a Sebald tanto en España como a escala internacional, y publicar *Vértigo*, publicar a un autor cuando menos extraño, inusual, poco fácil, se tornó de empresa arriesgada, con tintes de hazaña a la usanza del clásico editor idealista, en vías de extinción, en privilegio otorgado por un vasallo. Durante los meses previos a la aparición de *Vértigo,* en noviembre de 2001, al mismo tiempo que a Debate se le pedía su mejor oferta, Wylie ofrecía *Austerlitz* a otros editores, porque «el autor quiere cambiar de editorial». Constantino Bértolo escribe a Sebald y éste responde «que siente mucho lo sucedido, que estas cosas pasan, que está muy preocupado, muy agradecido»[19]. Privilegio auspiciado y concedido por un agente que impone nueva editorial y nuevo traductor.

Meses más tarde[20], Sebald murió en aquel accidente de tráfico que vendría a dotar su muerte y sus escritos de contenido simbólico y a corroborar su imagen de autor excepcional: murió después de haber publicado en Alemania la que se calificaría como su mejor novela, *Austerlitz*, con lo que su muerte, desde el punto de vista de Rodrigo Fresán, «consigue un perfecto destilado entre trama, historia, recuerdo y amnesia, a la vez que obliga a pensar en todo lo que pudo haber sido y no será y que, por omisión, hace pensar a Sebald todavía más grande a partir de una muerte en la plenitud de sus poderes. Un genio del *marketing* no hubiera podido producir un mejor producto»[21]. El 17 de diciembre de 2001 los periódicos refieren la muerte de quien, resaltan, se había convertido en un serio aspirante al premio Nobel y cuya «obra magna» estaba siendo traducida[22].

[17] *Véanse los artículos de Mauricio Bach, ya citado, y sobre todo el artículo escrito por Constantino Bértolo, director de Debate, «Encuentros y desencuentros en el mundo editorial» publicado en* La Vanguardia, *2/XI/01, y de nuevo, antes de la publicación de* Austerlitz, *en el diario* ABC, *14/9/2002.*

[18] *Bértolo, ibidem.*

[19] *Constantino Bértolo en entrevista mantenida el 23 de septiembre de 2003 en la editorial Debate.*

[20] *El 14 de diciembre de 2001.*

[21] *Rodrigo Fresán en: «El caso Sebald», en* Letras Libres, *julio 2003.*

[22] *Ciro Krauthausen: «El escritor alemán W.G. Sebald fallece en un accidente de coche», cuyo subtítulo ya reza «La obra del autor de* Austerlitz *está marcada por el desarraigo».* El País, *17/XI/01.*

El cambio de editorial en lengua española no fue el único. Al mismo tiempo que con *Austerlitz* Sebald cambiaba de Debate a Anagrama, Wylie propició cambios «estratégicos» en toda Europa mudando en casi todas las lenguas a excepción de Francia a una editorial pequeña, por lo general independiente y de más prestigio. *Austerlitz* ya llegó como clásico, como obra cumbre de un gran autor del que afirma no ser tan excluyente y sí estar abierto a un público que reconoce por encima de todo la calidad. *Austerlitz*, como ya se ha dicho, llegó avalada incluso desde la que en España se conocía como la plaza que más le había costado conquistar, Alemania, con el sobretítulo de «su mejor novela», lo cual fue ratificado por la mayor parte de la crítica: «lo es porque no arrastra el lastre erudito, a veces más que pesado, de los anteriores. Y lo es también porque no deja flecos ni hilos sueltos, ni se pierde en caminos que no conducen a ninguna parte»[23]. Los críticos que habían atribuido a *Los anillos de Saturno* «un cierto hermetismo y gelidez expositivas» confiesan haberse rendido ante «su trabajo más accesible y directo, con una historia que latía de forma más perceptible por cercana»[24].

Con *Austerlitz* se advierte un cambio en la recepción de la obra de Sebald. La contextualización en la literatura de la propia lengua adquiere tintes internacionales: ahora Sebald se instaura en la tradición de Joyce, de Thomas Mann, de Proust[25]. Por otro lado, ya no llaman la atención los rasgos que parecen novedosos en Sebald, en parte por darse de forma simultánea, y que sin embargo distan de la originalidad: «La erudición (...) ya tiene un antecedente en Borges. El lenguaje de las narraciones, melancólico y de largos párrafos envolventes, recuerda la música de Proust y también la de Thomas Bernhard (...) El uso de fotos, recortes y mapas es un recurso empleado en tres libros de Julio Cortázar»[26]. Lo que según Tomás Eloy Martínez sí es singular es «la pasión moral, la voluntad por encontrar las ruinas de la justicia en los actos de injusticia»[27], común a toda su obra pero especialmente percep-

[23] *Julio José Ordovás en «20 siglos de viajeros» en* Turia, *nº 65, junio de 2003, pp. 325-326.*

[24] *Víctor A. Gómez: «Sebald publica su testamento literario», en* La opinión de Málaga, *19/I/03.*

[25] *Por ejemplo, y secundando al* Times, *en el* Diario de Teruel: *«La invención de la memoria», 28/I/03; Pablo D'Ors «El testamento de Sebald», ya citado; Antonio Losantos Salvador en «El aura de Sebald», en* Trébede, *nº 73, marzo 2003, pp. 94-95.*

[26] *A este comentario de Martínez habría que sumar el nombre de Octavio Paz, quien ya en 1965, en* El arco y la lira, *reflexiona sobre la relación entre la palabra e imagen, la cual genera un movimiento «a la deriva», similar al pensamiento humano. Al lector erudito de lengua española, por tanto, no le sorprende la fusión signo-imagen.*

[27] *Tomás Eloy Martínez: «Sebald o el lugar de la conciencia», en* Babelia-El País, *3/V/03.*

tible en «Sobre la historia natural de la destrucción». Asimismo el relato de historias durante un periplo sin rumbo fijo es un proceso que se ha calificado de «típico de la narrativa medieval»[28].

También con *Austerlitz* se vuelve a convenir en la extravagancia de la mirada sebaldiana, su introspección, la dignificación de lo diminuto, se resalta la conciencia del desarraigo, la identidad y el significado alegórico que ésta adquiere para todo europeo. *Austerlitz* predica la detención, la abolición del tiempo en espacio y su memoria. Con ello, la literatura de Sebald se convierte en la recuperación de la historia, en la ruptura de las coordenadas espacio-temporales para ofrecernos un pasado, una memoria, una literatura, un ser humano común en un tono contenido, a caballo entre la melancolía y un finísimo humor. Así, el verdadero asunto de su novela es el Tiempo, el concepto de historia próximo a Baudelaire, a Benjamin, como «Metaphysik der Geschichte, in der das Erinnerte noch einmal lebendig wurde»[29], los mecanismos del recuerdo y de la memoria consciente e inconsciente, los testimonios plasmados en imágenes que salpican la novela y que, conservando la amalgama temporal en la que sólo habita el espacio común del ser humano, aguardan una mirada interpretativa que les confiera voz[30]. Memoria en la ausencia, porque todos los objetos, el espacio, son material de la memoria que afecta al ser humano y parte de la literatura. Memoria como apropiación del tiempo[31]. Material de memoria que cobra vida desde un apátrida, irónico y benevolente en la reflexión, propia de los extranjeros de sí mismos, del nomadismo, del viaje como perspectiva; la perspectiva distanciadora y distanciada de la itinerancia del ser humano.

*Sobre la historia natural de la destrucción*, aparecido en noviembre de 2003, sale al mercado, también en Anagrama, en una tirada de 6.000 ejemplares. Tan sólo un mes más tarde, Anagrama publica la segunda edición de lo que varios críticos califican de mejor libro del año[32]. La obra ya había sido anunciada con antelación[33], la crítica se anticipa a su

[28] *Jordi Puntí: «Lunáticos, suicidas y otras personas normales», en* Babelia-El País, *14/VII/01.*

[29] *W.G. Sebald:* Austerlitz. *München: Hanser, 2001, p. 19. Jordi Puntí: «Lunáticos, suicidas y otras personas normales»,* ob. cit.

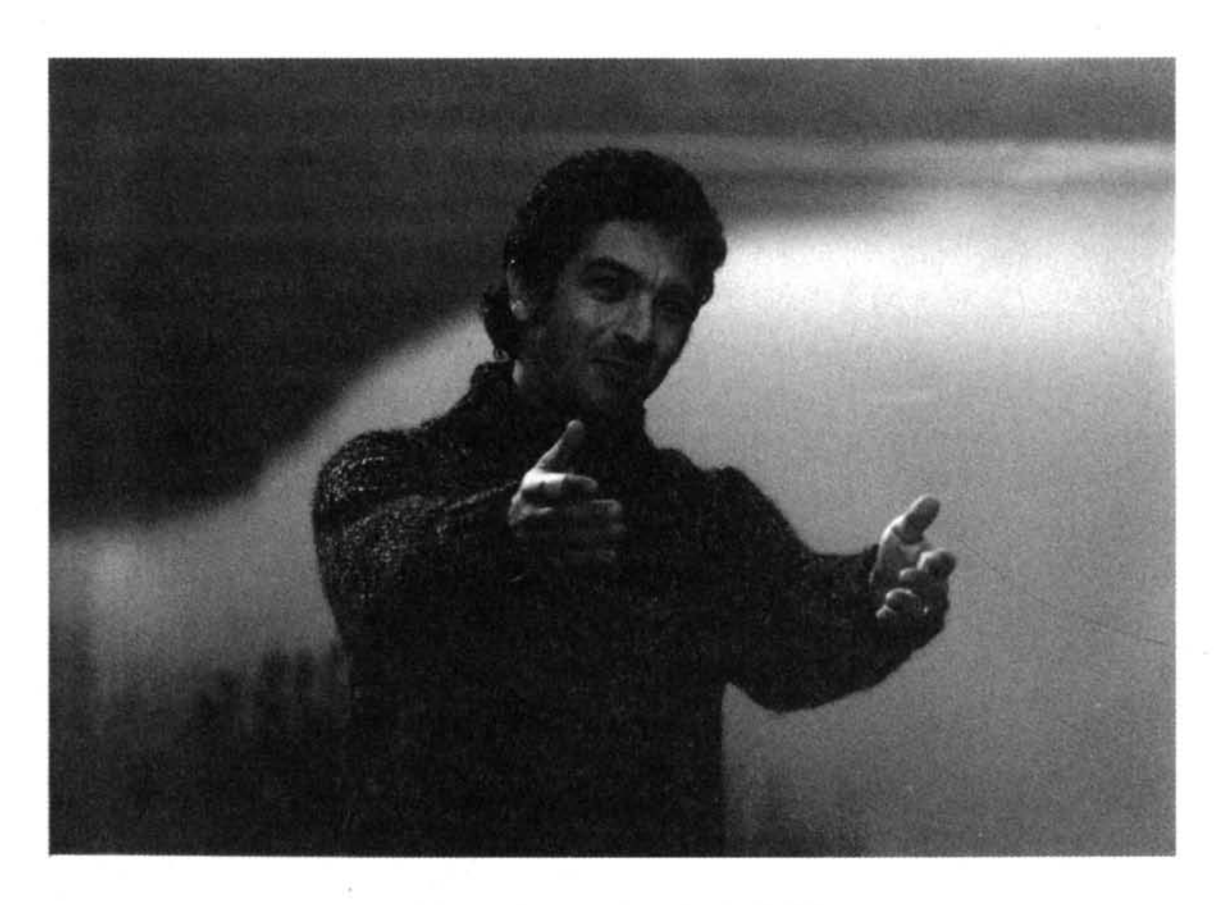
[30] *«La historia como metafísica», por Anna Rossell en* Quimera, *nº 220, septiembre 2002, pp. 73-75.*

[31] *Jaime Priede: «El último retrato de W.G. Sebald», en* Cuadernos Hispanoamericanos, *nº 637-638, julio-agosto 2003, pp. 251-254.*

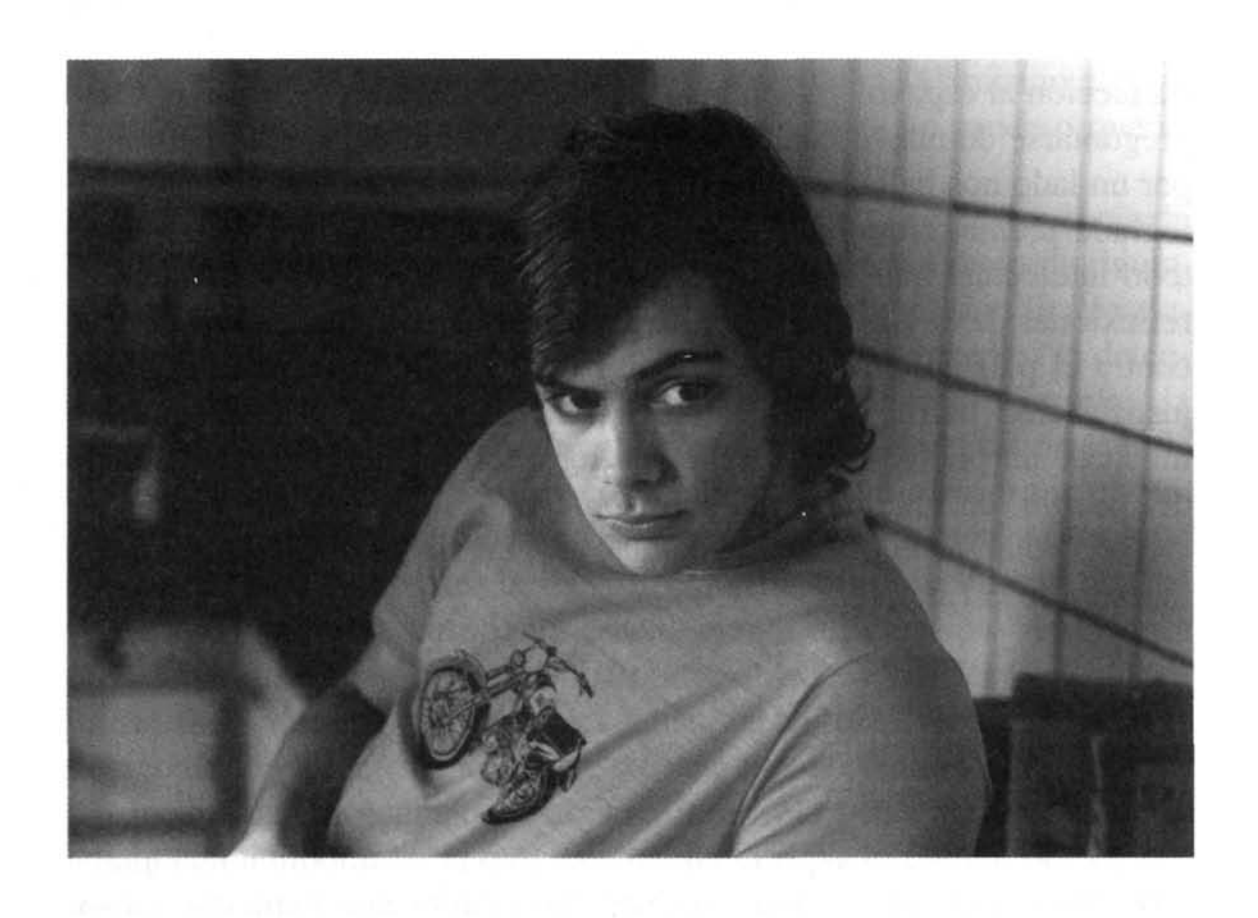
[32] Babelia-El País, *27/XII/03.*

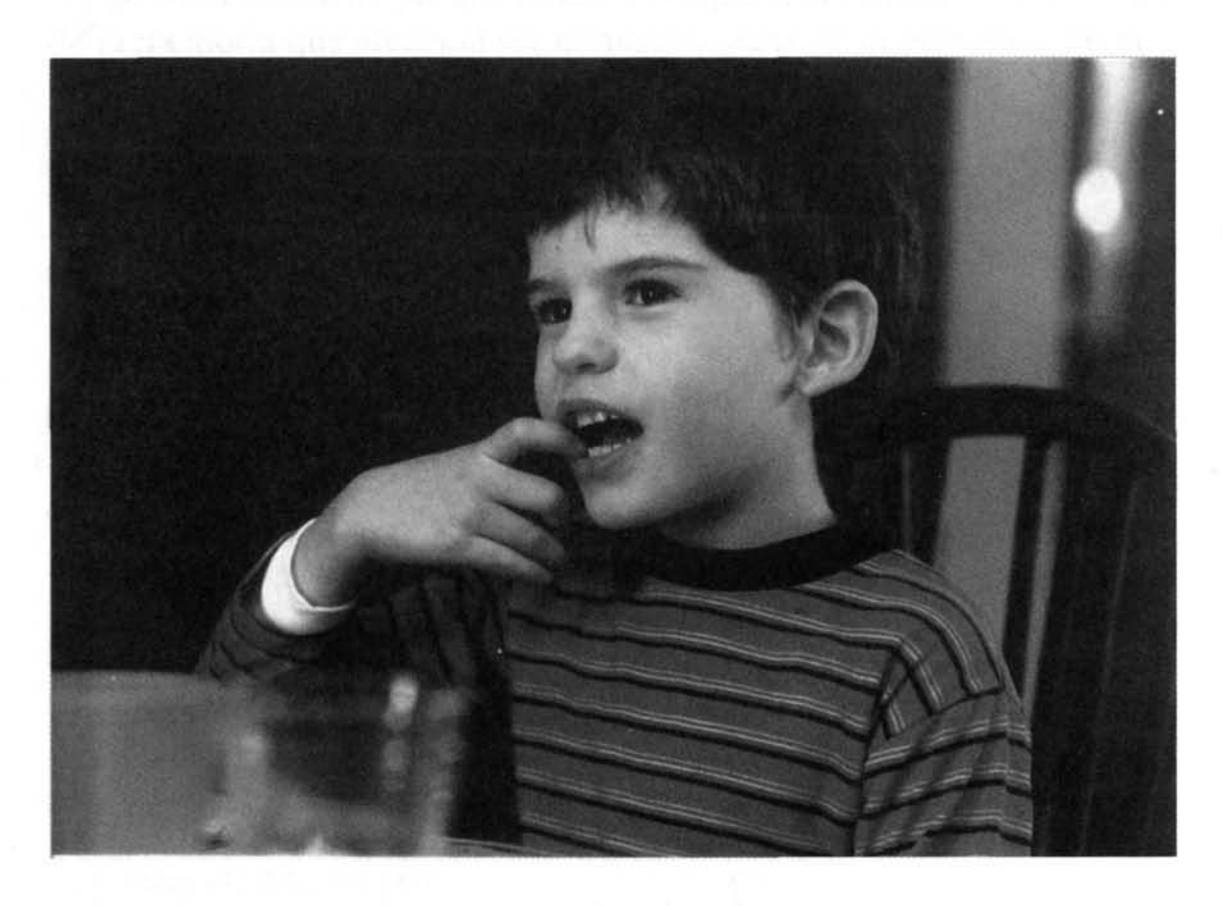
[33] *Tomás Eloy Martínez: «Sebald o el lugar de la conciencia»,* ob. cit.

traducción al español y adelanta al lector el contenido del ensayo. Cabe preguntarse de nuevo cuáles son las causas de un éxito tan fulgurante: por un lado nos hallamos ante otra obra del «último autor clásico», malogrado premio Nobel que ha pasado a ser referencia indispensable de todo intelectual que se precie; por otro, el público español asiste a las reflexiones de un alemán sobre los crímenes perpetrados contra su país, contra el país del Holocausto y del Tercer Reich; reflexiones sobre la justificación moral de la destrucción de un pueblo y la resignación muda de un pueblo que se sabe verdugo; reflexiones sobre el silencio del pueblo, de los intelectuales y sobre la asunción de un pasado reciente, brutal, en el que se hunden las propias raíces. Reflexiones de un maestro de la Literatura.



Marcelo Piñeyro: *Kamchatka* (2002)





Marcelo Piñeyro: *Kamchatka* (2002)

# Introducción al francesismo queirosiano

*Javier Coca y Raquel Aguilera*

En cuanto aparecieron sus primeros textos en la *Gazeta de Portugal*, en la *Revolução de Setembro* y en el *Diário de Notícias*, José Maria Eça de Queiroz comenzó a ser censurado por usar y abusar de los galicismos. La crítica provenía de intelectuales consagrados, ligados a la Academia de las Ciencias, pero también de amigos suyos que formaban parte de la misma generación. A lo largo de los años, se repiten insistentemente las invectivas dirigidas al escritor portugués por haber desvirtuado el idioma. Cuarenta y cinco años después de su muerte, la Academia de las Ciencias reconocía por fin a Eça de Queiroz como «una de las grandes fuerzas renovadoras del idioma nacional a través de los tiempos».

Escrito poco antes de su traslado a París, en «El francesismo», Eça se defiende de aquellos que lo acusan «de ser *extranjerizante*, *afrancesado*, y de contribuir, con la pluma y con el ejemplo, a *desportuguesizar* Portugal». Sin embargo, este manuscrito, que al parecer dejó inacabado, no llegó a ver la luz en vida de su autor. Fue hallado en el cofre de hierro donde se guardaron todos los papeles que Eça tenía en la sala de trabajo de su casa de Neuilly, en París, cuando murió, en 1900. En 1912 es publicado, junto con otros trabajos que el novelista había ido desechando, en el último de los volúmenes de obra breve dispersa e inédita organizados por Luís de Magalhães, a petición de Emília de Resende, la viuda de Eça, titulado *Últimas Páginas. (Manuscritos Inéditos)*.

«El francesismo» es un ensayo de gran interés biográfico y literario. Texto de obligada mención en cualquier biografía o estudio sobre el escritor portugués, tan poco dado a confesiones de carácter personal. Eça recuerda aquí no sólo su estancia en Coimbra, sino una parte de su infancia, la que pasó en casa de su abuela paterna en Verdemilho, cerca de Aveiro, donde adquirió el gusto por la lectura y por los autores franceses, por supuesto. Desde el punto de vista literario, hace una estupenda caricatura del estado de las letras portuguesas, deudoras de Francia. Antero de Quental, considerado por Eça como el líder espiritual de su generación, tenía una opinión parecida sobre esta influencia francesa

en el pueblo portugués: «De todos los países de Europa creo que Portugal es, después de Bélgica, el más afrancesado»[1]. Eça mira el francesismo como una fatalidad nacional a la que él, como otros muchos, estaba destinado de forma irremediable. Esta misma idea aparecía algunos años antes en una carta que desde Angers, en Francia, escribía a su amigo Oliveira Martins: «En el fondo, mis novelas son francesas. Como yo mismo, que soy en casi todo un francés, excepto en el fondo sincero de tristeza lírica que es una característica tan portuguesa, en el gusto perverso por el fado y en la legítima afición por el bacalao encebollado. En todo lo demás, un francés, y de provincia. No podría ser de otro modo: tanto en el claustro de la Universidad como en la plaza del Rossio, fui educado, y me eduqué a mí mismo, con libros franceses, con ideas francesas, con expresiones francesas, con sentimientos franceses y con ideales franceses»[2]. Tres meses después de escribir esta carta, redactaba la presentación a la edición francesa del cuento *El mandarín*, «Lettre qui aurait du être une préface», en la que reafirmaba esa diferencia entre el espíritu portugués y el espíritu francés: «Nous sommes des hommes d'émotion, pas de raisonnement», aunque también confirmaba ese permanente mirar a Francia: «Car nous imitons ou nous faisons semblant d'imiter en tout la France, depuis l'esprit de nos lois jusqu'à la forme de nos chaussures; à un tel point que pour un oeil étranger, notre civilisation, surtout à Lisbonne, a l'air d'être arrivée la veille de Bordeaux, dans des caisses, par le paquebot des Messageries»[3]. Los doce años pasados en Inglaterra, si bien no le despertaron grandes simpatías hacia ese país (no soportaba ni la comida, ni el clima, ni el carácter inglés), sí le llevaron a reconocer lo injusto y nefasto que era para las letras portuguesas el completo desconocimiento de los escritores ingleses y de otros países de Europa: «Detesto a Inglaterra, pero ello no impide que, como nación pensante, tal vez sea la primera de todas»[4].

Cansado ya de que se le cuestionara continuamente su apego a Portugal, Eça se explica. El resultado sería este sarcástico ensayo en el que

[1] *Carta de Antero de Quental al poeta italiano Tommazzo Canizzarro fechada el 22 de diciembre de 1888, citada por A. Campos Matos en* Dicionário de Eça de Queiroz, *Caminho, Lisboa, 1988, p. 442.*

[2] *Carta a Oliveira Martins, de 10 de mayo de 1884, en* Correspondência, *Livros do Brasil, Lisboa, 2001, p. 52.*

[3] *Carta-prefacio escrita por Eça de Queiroz para la edición francesa de* El mandarín, *fechada el 2 de agosto de 1884, en* O Mandarim, *Livros do Brasil, Lisboa, 2000, pp. 7-13.*

[4] *Carta de Eça a Mariano Pina, director de* A Ilustração, *fechada en Bristol, el 7 de junio de 1885, en* Correspondência, op. cit., *p. 79.*

no puede evitar la carcajada. «El francesismo» apareció sin fechar, pero todos los estudiosos coinciden en señalar que la referencia a la obra de Zola, *La Terre*, limita su cronología a 1887, año de publicación de dicha novela. Se desconoce por qué no llegó a publicarse. Eça atravesaba un periodo de trabajo frenético, estaba dando los últimos retoques a la que por muchos es considerada su mejor novela, *Los Maia*, que, tras los continuos aplazamientos de su autor, por fin salía a la venta en 1888. Curiosamente, en *Los Maia* Eça retoma muchas de las fórmulas e ideas que aparecen en «El francesismo». Una variante de la frase con que define a Portugal como «un país traducido del francés a la jerga de arrabal», es pronunciada por João da Ega, inseparable amigo del protagonista Carlos da Maia, y en el que muchos han querido ver un retrato del propio Eça. En el capítulo XIV, Ega llega por sorpresa a la casa de Carlos en Lisboa y allí conoce a María Eduarda, la amante de éste; Ega se queja de la comida portuguesa: «¡Lúgubres platos traducidos del francés en jerga portuguesa, como las comedias del Gimnásio!»[5]. También aquella pregunta que en «El francesismo» hacía un político, un hombre de Estado, a Eça sobre la literatura británica, aparece en la novela, en el capítulo XII, atribuida a Sousa Neto, personaje secundario y símbolo del político ignorante e indolente del constitucionalismo portugués: «¿Tienen en esas tierras de Dios, en Inglaterra, de esta literatura amena que nosotros tenemos aquí, folletinistas, poetas de pulso?...»[6]. En *Los Maia* retomaba con fuerza la crítica a ese Portugal decadente y caduco del que tanto se quejó. Como es natural, la obra de Eça volvió a ser tachada de afrancesada. El cosmopolitismo de su autor siempre fue considerado como falta de patriotismo. Pero Eça nunca dejó de ser portugués para ser francés. Criticó a Portugal, y a Inglaterra, y a España, y a Alemania, y también a Francia. Por supuesto que era un afrancesado, igual que lo fue Goya, o igual que lo fue Larra. Ser afrancesado en esa época era sinónimo de tener luces. Sin embargo, hay un sentimiento añejo de patriotismo ibérico que fue y sigue siendo funesto. Eça anduvo el camino que le iban imponiendo su estilo y las influencias de las que se impregnaba, sin pararse a considerar si se alejaba o se acercaba a Portugal. Y es muy significativo que aún hoy existan sombras y recelos sobre el escritor que reinventó por entero la prosa portuguesa.

[5] *Eça de Queirós,* Los Maia, *traducción de Jorge Gimeno, Pre-Textos, Valencia, 2001, p. 552.*

[6] Ibídem, *p. 469.*

Educado con Musset y con Víctor Hugo, y aunque se considerase una víctima del francesismo, Eça no desaprovechó la oportunidad de vivir en su soñado París: «París, como bien sabes, siempre ha sido mi sueño. Las razones que me hacen desearlo son tan evidentes que ni siquiera aludo a ellas. Las razones que el Gobierno pudiera tener para mandarme a París también resultan obvias. Lo poco que valgo podría ser de alguna utilidad para la nación si yo estuviera en París. [...] En París, mis estrechas relaciones con la literatura y con la prensa quizá tendrían algún valor»[7]. Gracias a las influencias políticas de Oliveira Martins, en octubre de 1888 Eça de Queiroz llegaba por fin a París, donde permanecerá hasta su muerte. João da Ega, el *alter ego* del escritor en *Los Maia*, también declaraba su preferencia por París, en el caso de que tuviera que huir con una mujer «no elegiría Suiza ni los montes de Sicilia. Me iría a París, al Boulevard des Italiens, cerca del Vaudeville, con las ventanas dando al gran mundo, a un paso del *Figaro*, del Louvre, de la filosofía y de la *blague*... ¡Ésa es mi idea!»[8]. Y también la de Eça de Queiroz.

Para la traducción de «O Francesismo» hemos seguido la edición, a cargo de Helena Cidade Moura, de *Cartas e Outros Escritos*, Livros do Brasil, Lisboa, 2001.

[7] *Carta de Eça a Oliveira Martins, fechada en Londres, el 15 de agosto de 1888, en* Cartas e Outros Escritos, *Livros do Brasil, Lisboa, 2001, p. 140.*

[8] *Eça de Queirós,* Los Maia, op. cit., *pp. 556-557.*

# El «Francesismo»

*José María Eça de Queiroz*

Hace ya muchos años que lancé esta fórmula: *Portugal es un país traducido del francés a la lengua vernácula*. La frialdad, la irritación con que fue acogida, me probó irrefutablemente que mi fórmula era sutil, exacta, y que se ajustaba a la realidad como un guante. Y para mantener en ella la inapreciable ventaja de la exactitud, me vi muy pronto obligado a alterarla, de acuerdo con la observación y la experiencia. Y la lancé de nuevo, perfeccionada de esta forma: *–Portugal es un país traducido del francés a la jerga de arrabal*. Y esta vez mi fórmula fue acogida con simpatía, con regocijo, y rodó de mano en mano como una moneda de oro bien acuñada y resplandeciente, que es agradable mostrar y hacer retiñir sobre el mármol de los cafetines. Y la encontré brillando en un almanaque, en una comedia del Príncipe Real[1] y en un sermón. ¿Por qué se produjo esta nueva y cariñosa acogida? ¡Quién sabe! Tal vez porque la idea de lo vernáculo resultaba desagradable, sugería la pedantería, el conservadurismo, la Academia de las Ciencias, el polvito de rapé y otras cosas antipáticas. Mientras que la idea de jerga nos sugiere, sobre todo a los lisboetas, la alegre chanza, el bacalao encebollado, el Chiado[2], el Grémio[3], la merluza frita en el campo, en tardes de sol y polvo, y otras delicias, de las que yo, ay de mí, me encuentro aquí privado.

En cualquier caso, bien a la manera de Curvo Semedo[4], el clásico, bien a la manera de Zé Pinguinhas[5], el fadista, es evidente que hace

[1] *Teatro Príncipe Real, hoy desaparecido. Fundado en 1864 y situado en la rua da Palma, en el actual Largo Martim Monis, en la Baixa, cerca del Rossio. Este teatro era muy frecuentado por las clases populares.*

[2] *Zona central de Lisboa donde se localiza el corazón del escenario queirosiano, con sus hoteles, restaurantes, pastelerías, clubes, teatros, casinos, etcétera, presentes en la mayoría de sus escritos.*

[3] *Club literario del que Eça era socio, situado en la rua de São Francisco, hoy rua Ivens, nº 37. Fue fundado en 1846 por Almeida Garrett y Rodrigo da Fonseca Magalhães. Se trata de uno de los lugares más emblemáticos de la literatura del autor de* Los Maia.

[4] *Curvo Semedo, poeta portugués (1766 - 1838), fue uno de los más distinguidos miembros de la academia literaria «Nova Arcadia», donde recibió el nombre poético de Belmiro Transtagano. Cultivó una gran variedad de géneros y tradujo las* Fábulas *de La Fontaine.*

[5] *Zé Pinguinhas o José das Pinguinhas, fadista noctámbulo, bohemio y amante de la bebida, era un personaje popular de la Lisboa ochocentista. Pinguinhas deriva de* pinga:

cuarenta años, desde la Patuleia[6], Portugal está inclinado sobre el pupitre de la escuela, muy aplicado él, con la punta de la lengua fuera, elaborando su civilización, como si fuera un arduo tema, que va vertiendo de un grueso modelo abierto delante, que es Francia. ¿Quién puso allí el modelo para que Portugal lo copiase, con sus trazos gruesos y sus perfiles? Tal vez los hombres de 1820[7], tal vez los románticos de la Regeneración[8]. Yo no fui, y sin embargo he sido acusado con acritud, en los periódicos, o en esos pedazos de papel impreso que en Portugal pasan por periódicos, de ser *extranjerizante*, *afrancesado*, y de contribuir, con la pluma y con el ejemplo, a *desportuguesizar* Portugal. Se trata de uno de esos errores de salón en los que tan fértil resulta la frivolidad meridional. En lugar de ser el culpable de nuestra desnacionalización, soy uno de sus melancólicos resultados. Apenas nací, apenas di los primeros pasos, aún con zapatitos de *crochet*, comencé a oler a Francia. En torno a mí no había más que Francia. Mi más remoto recuerdo es el de escuchar, en las rodillas de un viejo criado negro, gran lector de literatura de cordel, las historias que él me contaba de Carlomagno y de los Doce Pares. Por supuesto que había allí grandes lecciones de valor, de lealtad, de heroísmo: pero eran virtudes caballerescas que se ponían a prueba en los montes de Provenza o de Navarra. De caballeros portugueses, que acuchillasen a los moros, nunca me contaron ninguna historia junto al fuego. Mi negro también leía cuentos tristes de las aguas del mar. Eran las aventuras de un tal Juan de Calais. Las naves se hundían, los gavieros gritaban *tierra*, pero todo ocurría en los fríos mares de Bretaña. De navegantes portugueses, en galeones portugueses, jamás me contaron ninguna historia junto al fuego.

Después me enseñaron a leer: y el Estado, que a buen seguro tenía interés en que yo supiese leer, y que a través de sus Instituciones Públicas, había considerado prudentemente el libro que más me convenía como lección moral y patriótica, me puso en las manos un volumen

*«trago», «aguardiente» en portugués. (Debemos esta información a la amabilidad de A. Campos Matos, autor del* Dicionário de Eça de Queiroz, *Caminho: Lisboa, 1993).*

[6] *La decisión de la reina Doña Maria II de llevar al poder a los cartistas, alegando la defensa de la Carta Constitucional de 1826, llevó a los* setembristas *(defensores de la más liberal Constitución de 1822) en noviembre de 1846, a iniciar una revuelta en Oporto, que se extendió rápidamente, y que se conoce popularmente con el nombre de «Patuleia».*

[7] *En 1820, en la mañana del 24 de agosto, tuvo lugar en Oporto la revuelta liberal que pondría fin al periodo absolutista denominado* Regência Inglesa.

[8] *El concepto de Regeneración se aplica en Portugal al periodo que va de 1851 a 1868, durante el cual se dieron profundas transformaciones en el país, decisivas para la instauración de una sociedad moderna y burguesa.*

traducido del francés, titulado *Simón de Nântua*. Eran las aventuras de un hombre justo: abundaban allí los ejemplos de modestia, de diligencia, de caridad, de pudor; pero todas esas virtudes, delicadas e íntimas, se exhibían lejos, en Dijon, en Alsacia y en las posadas de Picardía. De modo que, para mí, todos los justos, al igual que todos los héroes, sólo en Francia se daban en su perfección, como los espárragos; en esa Francia de donde venía todo lo que es amable, de donde yo mismo había venido, como otros niños, en un azafate de alhucema y clavo. Después comencé a ascender el duro calvario de las reválidas. Desde ese momento lo más importante para el Estado era que yo supiese bien francés. Claro que el Estado me enseñaba otras disciplinas, entre las cuales había dos, grotescas y horrorosas, que se llamaban, si no recuerdo mal, Lógica y Retórica. Una estaba destinada a que supiera pensar bien, y la otra, correlativamente, a que supiera escribir bien. Yo tenía entonces doce años. Para que supiese pensar, el Estado y sus profesores me forzaban a memorizar a diario varias páginas de definiciones de fórmulas misteriosas, que contenían la esencia, el secreto de las cosas, compiladas del francés, de viejos compendios de escolástica. ¡Era terrible! El catedrático, tozudo y taciturno, preguntaba:

– ¿Cuántos son los imposibles?

Y yo, con voz clara, tenía que repetir como un papagayo:

– Dos. El imposible físico, que el hombre no puede hacer, pero Dios sí puede; por ejemplo: resucitar. El imposible metafísico, que ni al hombre ni a Dios mismo le es permitido, como, por ejemplo, que una cosa, al mismo tiempo, sea y no sea.

«Que ni a Dios mismo le es permitido» ¿Así que había alguna cosa que ni a Dios le era permitida? ¿Y quién era entonces ese otro poder, que, más omnipotente, más por encima de las nubes, no se lo permitía? Mi catecismo, traducido también del francés, con la aprobación de un obispo francés, me enseñaba, por otro lado, que Dios es absoluto, de ilimitado poder, y que sus vastas manos, que hicieron el universo, pueden también deshacerlo. ¿Cuál de los dos libros que el Estado me imponía tenía razón? ¿El catecismo? ¿La lógica? Duda pavorosa, primer tormento del alma, donde sólo veía algo seguro: la R, la *raposa*[9]. Pero muy pronto comprendí que esta lógica, junto con la divertida, jocosa, incomparable retórica, que tuve que memorizar durante todo un año,

[9] *R de* reprovado, *que en portugués significa «suspenso en un examen».*

eran disciplinas en las que el Estado no tenía interés en que yo fuese perfecto. Su deseo se concentraba por completo en que supiera mucho francés. Cuando llegué a Coimbra en la diligencia, para hacer el examen de lógica, retórica y francés, el presidente de la mesa, profesor de Instituto, viejo amable y menudo, de muy aseado manteo, les preguntó en seguida a las personas cariñosas que por mí se interesaban:

– ¿Sabe bien francés?

Y cuando le fue garantizado que yo recitaba a Racine tan bien como el viejo Talma, el buen viejo lanzó las manos al aire, con un inmenso alivio.

– ¡Todo perfecto entonces! ¡Ya tenemos un hombre!

Y todo fue perfecto. Recité a Racine, tan majestuosamente como si Luis XIV fuese el catedrático, recogí mi *nemine*, y por la tarde, una cálida tarde de agosto, me comí con delicia una fuente de arroz con leche en la posada del Paço do Conde. Y desde entonces nunca he salido del francés. Cuando en el último año del Bachillerato, el estado, súbitamente, se acordó de que era conveniente que yo tuviera algunas nociones sobre el universo, fue a través de un compendio francés, el *Langlebert*, como me relacioné con los tres reinos de la naturaleza. Conocí más tarde en París a ese Langlebert, que es médico, en el barrio Latino. Le conté cómo en las páginas tan sabiamente compiladas por él, había aprendido de memoria la fórmula química del agua y la teoría del pararrayos. Langlebert, mesándose risueño la espesa y larga barba, me miró con ternura, como a un bárbaro del que se saca provecho:

– Oui, oui, vous n'avez pas de ces livres là-bas... Et j'en suis bien aise! Ça me fait une jolie rente...

¡Seguro que sacaba una buena renta de que no tuviésemos esos libros *acá abajo*!

Otros sacaban también buenas rentas, ellos o sus editores, porque, nada más entrar en la Universidad, fui abriendo mi surco de licenciado por medio de libros franceses. Derecho Natural, Derecho Público, Derecho Internacional, todos los Derechos, en compendios o tratados, eran franceses, bien compilados abiertamente del francés, bien secretamente rapiñados del francés. Y, sobre la mesa de pino azul de mis compañeros de casa, sólo se apilaban libros franceses de matemáticas, de cirugía, de física, de química, de teología, de zoología, de botánica. ¡Todo francés! Algunas lecciones eran dadas en francés, por preclaros

catedráticos, cargados de condecoraciones, que pronunciaban *il faut*: «ile faúte». Aquel cuerpo docente nunca tuvo la suficiente actividad intelectual como para hacer sus propios compendios. Y sin embargo, Coimbra hervía de catedráticos, que por supuesto que disponían de tiempo libre. En mi época eran innumerables: mozos y viejos, atildados y andrajosos, castos y depravados, y seguro que todos disponían de tiempo libre; pero lo empleaban en la política, en el cultivo de sus tierras, en el billar, en los placeres familiares, en el trabajo de dominar por el terror a los pobres estudiantes encogidos en sus hábitos; y el saber necesario para confeccionar *los apuntes* iban a buscarlo todos los meses a los libreros de la calzada, que lo recibían de Francia, en cajones, por el paquebote de El Havre.

Hasta entonces, como es natural siendo un simple estudiante, del vasto mundo sólo había visto, sólo me había interesado, por ese detalle que más se relaciona con el estudiante: el manual. Y sólo encontraba y sólo olía el francés. Más adelante, al comprender que por aquel método de memorizar todas las noches, a la luz del aceite, unos papeles litografiados que se llaman *apuntes*, nunca llegaría a poder distinguir, jurídicamente, lo justo de lo injusto, decidí aprovechar mis años mozos para relacionarme con el mundo. Empecé por hacerme actor del Teatro Académico[10]. Hacía de *barba*. Y durante tres años, como *barba*, ora grave, opulento, de patillas grises; ora aldeano trémulo, apoyado en mi cayado, representé en medio de los ardientes aplausos de los estudiantes, todo tipo de papeles de comedia y de drama. Todo ello traducido del francés. A veces, intentábamos producir algo más original, menos visto que *La dama de las camelias* o que *El sombrero de paja de Italia*, nos reunimos, con papel y tinta; y entre aquellos muchachos, nacidos en pequeños villorrios de provincia, jóvenes, frescos, con todo el brillo de la imaginación, sólo surgió una idea: *traducir algo del francés*. Un día, no obstante, Teófilo Braga, harto de Francia, escribió un drama, conciso y violento, que se titulaba *Garção*[11]. Era la historia y el

[10] *En su etapa de Coimbra, Eça desempeñó durante tres años diversos papeles como actor en el Teatro Académico de la Universidad. Todos los que conocieron al escritor coinciden en señalar su innato talento para las tablas.*

[11] *Como actor del Teatro Académico de Coimbra, Eça interpretó el papel de Garção, en la pieza que escribió su compañero Teófilo Braga, titulada originalmente* Sede de Justiça. *La dirección del teatro cambió este título por el de* Resignação *y hoy hay que buscarla con el de* Poeta por Desgraça. *El asunto del drama es la persecución promovida por el marqués de Pombal contra el poeta Garção. La representación fue un fracaso, pero la actuación de Eça fue muy alabada.*

infortunio del poeta Garção. Yo representé a Garção, con calzas y melena, y estuve sublime; pero *Garção* fue acogido con indiferencia y frialdad. Un grito unánime resonó en los bastidores:

– Ahí lo tenéis... ¡Un fracaso! ¡No faltaba más! Obras portuguesas... Inmediatamente nos refugiamos en el francés y en Scribe.

El teatro, poco a poco, me puso en contacto con la literatura. Encontré, organizada y completa, una amplia sociedad literaria que de algún modo presidía el hombre, entre todos excelente y grande, que es más que una gloria de su patria, porque es una gloria de su siglo. Pero aparte de éste, al que las amplias y fecundas corrientes del saber contemporáneo no alteraban su peculiar índole, profundamente portuguesa, de isleño de buena casta, descendiente de navegantes del siglo XVI; el resto de esa deslumbrante camada parecía haber llegado la víspera del barrio Latino. Sobre las mesas, sólo había libros franceses; en las cabezas sólo susurraban ideas francesas; y la conversación, en medio de la humareda, adquiría invariablemente el picante regusto francés. ¿Qué leíamos? Sólo Francia. Toda Francia: desde Mery hasta Proudhon y desde Musset a Littré. Durante todo el tiempo en que vagué por las orillas del Mondego, creo que no abrí ni un solo libro portugués, a no ser, en vísperas de examen final y con infinita repugnancia, la *Novíssima Reforma Judiciária*. Pero conocía, como cualquiera de mis amigos, a todos los novelistas, a todos los poetas franceses; no sólo en su obra, sino también en su vida: sus amores, sus tics o su situación financiera. Fue por esa época cuando algunos camaradas y yo nos entusiasmamos por la pintura francesa... Resulta extraordinario, bien lo sé, si consideramos que entonces nos hallábamos a seis largos días de viaje del Louvre, y del Luxembourg, y del *Salon*. Pero contábamos con los críticos, con todos los críticos de arte, desde Diderot hasta Gautier, y era en su prosa donde admirábamos pasmados la austera sobriedad de Ingres o el apasionado colorido de Delacroix. Y en todo ello obedecía yo siempre a un impulso, a una gran corriente, como una hoja que flota en el agua.

Con mi diploma de licenciado en un canuto, me subí un día por fin a lo alto de la diligencia, despidiéndome de las vegas del Mondego. Precisamente en el mismo tejadillo iba un francés, un *commis-voyageur*. Era un coloso, con anteojos, áspero y brusco, con una maciza mandíbula de caballo, que, a medida que el coche rodaba, iba lanzando a través de los vidrios ahumados una mirada a las tierras de labor, a los

viñedos, a los pomares, como si los sopesase y calculase su valor, terrón a terrón. No sé por qué, me dio la impresión de ser un agiota valorando las tierras de un mayorazgo arruinado. Conversé con aquel animal, que pareció sorprendido de mi facilidad con el francés, de mi conocimiento del idioma y de la política de Francia, de la literatura de Francia. De hecho, conocía yo a novelistas y a filósofos franceses que él ignoraba. Aún recuerdo el tono de paternal protección con que me dijo, dándome en el hombro, mientras rodábamos por la carretera y veíamos abajo, en el valle, el monasterio de Batalha:

– Vous avez raison, il faut aimer la France... Il n'y a que ça! Et puis, vous savez, il faut que nous vous fassions des choses, des chemins de fer, des docks, des choses... Mais il faut nous donner votre argent...

¡Creo que, en verdad, desde entonces le hemos dado *notre argent* a Francia generosamente!

En fin, llegué a la capital de Portugal, y recuerdo que la primera cosa que me impresionó fue el ver en una esquina un gran cartel, que anunciaba la representación de *coplas francesas*, en el Casino, por la brillante Madame Blanche, y por la incomparable «Blanchisseuse». Otra vez Francia, siempre Francia. Yo la había dejado dominando Coimbra, bajo forma filosófica; y venía a encontrármela ahora conquistando Lisboa, con las piernas al aire, bajo forma de cancán...

Comenzó entonces mi carrera social en Lisboa. Pero realmente era como si viviera en Marsella. En los teatros, sólo comedias francesas; en los hombres, sólo libros franceses; en las tiendas, sólo vestidos franceses; en los hoteles, sólo comidas francesas... Si en esta capital del reino, resumen de toda la vida portuguesa, un patriota quisiera aplaudir una comedia de Garrett, o comer un arroz al horno, o comprar una vara de *briche*[12], no podría.

Ni en los escenarios, ni en los almacenes, ni en las cocinas... En ninguna parte quedaba nada de Portugal. Sólo había remedos baratos de Francia. La particular atmósfera de chismorreo político, que es tan característica de Lisboa como la niebla de Londres, me obligó, a mi pesar, a enredarme también en la política. ¿En qué política? ¡Buena pregunta! ¡En la francesa! Porque entonces había en Lisboa toda una clase culta e importante de políticos «franceses»,

[12] *Tejido grosero de lana de color castaño.*

que en el Grémio, en la Havanesa[13], en la puerta del Magalhães[14], hacían una oposición cruel, amarga, inexorable, ¡al Imperio francés y al emperador Napoleón!

Claro que también había, en la Baixa[15], en el Passeio Público[16], imperialistas, que habían emprendido la campaña del Orden contra Rochefort, y contra Gambetta. Pero era una minoría. Lisboa entera le enseñaba los dientes al emperador. Como es natural, yo, que era mozo y ardiente, y estaba lleno de ideas de Libertad y de República; que rebosaba de odio contra esa patulea de los Rouher y los Baroche, que prohibían el teatro de Hugo y que habían llevado a Flaubert a la policía correccional; me arrojé entusiasmado a la oposición a las Tullerías. ¡Lo que conspiré! ¡Dios mío lo que conspiré! ¡Mi intención era afiliarme a la Internacional! Recuerdo que una noche, a propósito de no sé qué nuevo escándalo del Imperio, nos encontrábamos algunos en el Martinho[17], en torno a unos cafés, y exclamamos todos, pálidos de ira, cerrando los puños:

– ¡Esto no puede ser! Ya hemos soportado bastante. ¡Hay que hacer barricadas, hay que salir a la calle!

*Salir a la calle*, era la amenaza más terrible. ¡Y bajamos el escalón del Martinho! Luego, en la calle, bajo la cálida luna de julio, como oímos cohetes por la zona del Passeio Público, dirigimos hacia allí nuestros airados pasos, porque uno de nosotros, el más exaltado, se encontraba allí con cierta señora, en noches de castillos de fuego. ¡Ah, juventud, juventud, maravilla incomparable! ¿Dónde está el entusiasmo de entonces, la santa palidez que nos cubría el rostro ante el espectáculo de la injusticia, y la ternura que encontrábamos en las noches de mayo, y en los alegres cohetes del Passeio?

En cuanto a la política propiamente portuguesa, excuso decir que ninguno de nosotros sabía de verdad si el régimen que nos gobernaba

[13] *Famosa expendeduría de tabacos situada en el Chiado, fundada en 1865, era un lugar de encuentro y reunión de personalidades de la burguesía y de la política de Lisboa. Aparece, por ejemplo, en* El crimen del padre Amaro *y en* Los Maia.

[14] *Conocida sastrería situada en el Chiado, en el número 20-23 de la rua Garrett.*

[15] *Nombre por el que se conoce a la parte baja de la ciudad de Lisboa, mandada construir por el marqués de Pombal después del terremoto de 1755.*

[16] *Jardín enverjado situado en la Baixa de Lisboa que tuvo como origen una iniciativa del marqués de Pombal. Lugar muy frecuentado por la burguesía lisboeta.*

[17] *Café de gran tradición literaria situado también en la Baixa. Sus tostadas eran, según el Dr. Martinho de* La reliquia, *«las mejores de toda Lisboa». En* El primo Basilio *se elogia su sorbete.*

era la Constitución o el Absolutismo. De tales menudencias portuguesas no se ocupaban los hijos de Danton. Y en cuanto a las facciones parlamentarias de Regeneradores, Históricos y Reformistas[18], ni siquiera sospechábamos su existencia, nosotros, que conocíamos las menores *nuances* de la oposición francesa, y que distinguíamos las pequeñas sutilezas de opinión que dividían a Jules Favre y a Gambetta, a Picard y a Jules Simon.

Pero para qué continuar. No quiero escribir una página de memorias. Sólo quiero mostrar, a grandes rasgos, cómo yo, y toda mi generación (exceptuando algunos espíritus superiores, como Antero de Quental u Oliveira Martins) nos habíamos vuelto fatalmente franceses en medio de una sociedad que se afrancesaba y que, por todas partes, desde las obras del Estado hasta el gusto de los individuos, había roto con la tradición nacional, despojándose de todo ropaje portugués, para cubrirse (pensando, legislando, escribiendo, enseñando, viviendo, cocinando) con trapos llegados de Francia.

Esta generación creció, entró en la política, en los negocios, en las letras, y por todas partes llevó el francesismo de su educación, lo esparció por los libros, por las leyes, por las industrias, por las costumbres, y convirtió a este viejo Portugal de don João IV[19] en una copia de Francia, grosera y contrahecha. De suerte que, cuando yo, fui emergiendo lentamente de los harapos franceses en que esa educación me había enmarañado, y tuve conciencia de lo postizo y extranjero de nuestra civilización, pude decir que *Portugal era un país traducido del francés*, primero a la lengua vernácula, luego a la jerga de arrabal.

Pero se me dirá: –Todo eso es una pequeña minoría, compuesta por algunos políticos, algunos literatos, algunos banqueros y algunos mundanos; la inmensa mayoría del país, la burguesía de las ciudades de provincia, la gente del campo, permanece siendo portuguesa, y conserva en su sentir y en su pensar el hilo de la tradición, que sería fácil ir a buscar allí para continuar tejiendo con él nuestra verdadera civilización de índole portuguesa.

¡Qué gran error! Esa vasta mayoría no cuenta. Un país, en el fondo, es siempre algo muy pequeño: se compone de un grupo de hombres de letras, de hombres de Estado, de hombres de negocios y de hombres de

[18] *Partidos políticos portugueses surgidos a mediados del siglo XIX.*

[19] *Monarca portugués de 1640 a 1656, octavo duque de Bragança, fue escogido por los responsables de la Restauração para ocupar el trono de Portugal. Al fallecer dejó el reino política y militarmente organizado.*

club, que viven de frecuentar el centro de la capital. El resto es paisaje, que mal se distingue de la configuración de las villas o de los valles. Es la gente soñolienta de provincias, que poco se diferencia de los callejones, tortuosos y sucios, donde vegeta. Son los hombres del campo, que apenas se diferencian de las tierras trigueñas que siembran y riegan. Su única función social es trabajar y pagar. La dirección de un país viene precisamente dada por esa minoría de la capital. Si algún periodista y algún político de París quisieran que Francia fuera republicana, se proclamaría la república; si prefiriesen que hubiera monarquía, subiría un sujeto, con una corona sobre la cabeza, al trono de Luis XIV. No son los campesinos de la Beauce, ni los burgueses de Orleans, quienes escogen para Francia el gorro frigio bermejo o la severa corona. La moda de esa *coiffure* viene de París, de algunas redacciones del *Boulevard* o de los corredores del Palais-Bourbon. En la misma Inglaterra, con su amplia descentralización intelectual y social, la clase media no cuenta, porque, en realidad, los círculos electorales sólo en asuntos muy graves, en asuntos de dinero o de dignidad nacional, tienen una opinión propia y se hacen escuchar. En lo demás, ocupada de su trabajo, acepta sumisamente las opiniones de los clubes de Pall-Mall y de los periodistas de Fleet-Street, como acepta la forma de los paletós que, para la *season*, es decretada por los cortadores de Cook o de Poole. ¿Así que cómo será en Portugal, donde, fuera del pequeño centro de Lisboa, no hay vida intelectual ni social?

Lo que un pequeño número de periodistas, de políticos, de banqueros y de mundanos, decide en el Chiado que Portugal sea, eso es lo que es Portugal. Si un grupo decidiera mañana que Portugal fuese turco, a lo largo del país entero todos los sombreros de copa, todos los sombreros de ala ancha, todos los bombines, todas las gorras de Ovar, tenderán poco a poco a tomar más o menos la forma de turbante. Por ahora, sin embargo, todo es francés. A todas partes llega esta ola de francesismo surgida del Chiado, más fuerte en Oporto que en Guimarães, más visible en Guimarães que en Lamaçal de Bouças, pero perceptible para quien sabe ver por debajo de la superficie. Se pueden conservar las chanclas de orillo y seguir fieles al morcón de cerdo, pero por todas partes se da difusamente esa tendencia, esa aspiración, ese deseo oculto de no ser como fueron nuestros antepasados, sino de otra forma, como son por ahí fuera. Y «por ahí fuera» es Francia.

El padre de un amigo mío, en 1836 o en 1848, en un acceso repentino de odio a todo lo que le recordaba al viejo Portugal, tomó su antiguo mobiliario de ébano torneado y de asientos de cuero labrado, y en

un solo día vendió, quemó, sepultó en el sótano, dispersó todas aquellas formas vetustas que había heredado del pasado; luego corrió a un tapicero de la esquina, y compró, al albur, en un lote, un mobiliario francés. Lo que hizo ese hombre lo ha hecho todo Portugal. En una desesperada ruptura con el viejo régimen, lo rompió todo, lo estropeó todo, lo vendió todo. Y de repente se encontró desnudo; y como ya no tenía ni el carácter, ni la fuerza, ni el genio, para sacar de sí mismo una nueva civilización adaptada a su carácter y a su cuerpo, se metió a toda prisa en una civilización ya hecha, comprada en un almacén, que le queda mal, que no se ajusta a sus brazos.

Como acontece siempre en estas *toilettes* hechas a prisa, se ven aún, por debajo del atavío francés, los restos del traje rudo y primitivo. Portugal todavía usa alpargatas. Pero incluso allí donde este desventurado país usa alpargatas, tiene su corazón y sus anhelos volcados a la bota de charol puntiaguda, que viene de París. En una vieja ciudad de provincias, un amigo mío entró en una tienda, una tienda sombría que olía a moho, iluminada con aceite, para comprar un paraguas. Y, ¡oh espanto!, hete aquí que el tendero, un poco pálido, con levita de cutí, le pregunta, irguiéndose tras el mostrador con el *Gil Blas* en la mano: «¿Ha leído usted hoy esta deliciosa fantasía de Catulle Mendès?» ¡En aquella respetable tienda, donde su padre, en zapatillas, apilaba honradamente los *briches* y las *saragoças*[20], el miserable leía a Catulle Mendès! Más de lo mismo. Un día, en Braga, abro un periódico y veo este anuncio: «En la calle de tal, velas de cera, velones, cirios de calidad superior, todo lo más *pshutt* y *becarre* en este género.» ¡Oh, incomparable miseria! ¡Los maravillosos santos de nuestro calendario, patronos de nuestras casas, fieles y dulces protectores de nuestro hogar, iluminados en los altares con cirios *pshutts*, con haces de velas *becarre*! A este abismo ha llevado el francesismo, en la vieja y católica Braga, al venerable y patriótico negocio de la cera. ¡Pobre cera! ¡Pobre Braga!.

Pero es sobre todo en mi especialidad, en la literatura, donde esta copia del francés es más desoladora. Como aquellos patos que Zola describe tan cómicamente en *La Terre*, así vamos todos, en fila, lentos y vagos, a través del camino de la poesía y de la prosa, detrás del ganso francés. Cuando se encamina hacia la hierba, vamos bamboleando, pata aquí, pata allá, hacia la hierba; si se para, con el pico al aire, todos nos paramos, con el pico al aire. De repente abre las alas, da lentos sal-

[20] *Tejido grueso de lana oscura, fabricado en Zaragoza.*

titos, y ahí va la grotesca fila, lenta, dando saltitos, corriendo confiadamente hasta el charco. Hemos sido sucesivamente, a imitación del ganso francés, románticos, góticos, satánicos, parnasianos, realistas. Toda la incoherencia, toda la afectación, toda la extravagancia de una literatura en decadencia, ávida de originalidad, y que se descoyunta por el violento esfuerzo de encontrar una nueva cima que espante al público; es inmediatamente remedada en serio, con una melancólica gravedad –que es el fondo del carácter nacional– por una infinidad de muchachos honestos y simples.

Hace dos o tres años, ese colosal bromista y *cabotin* llamado Richepin, publicó un libro, *Les Blasphèmes*, donde sencillamente se proponía acabar de una vez, por medio de algunas brillantes rimas, con el sentimiento religioso de la humanidad, describiendo obscenamente la íntima inclinación de su padre y de su madre. Estábamos en casa de Oliveira Martins, y todos encontramos enormemente divertida esta nueva forma de respeto filial. Sin embargo, Antero de Quental no se reía.

Para nosotros esto es grave –dijo él. –Porque mañana van a aparecer por ahí, en todos esos periódicos, poesías de poetas jóvenes, que comenzarán así:

¡Mi padre era ladrón, mi madre meretriz!

Y no habían pasado ni veinte horas cuando todos, con el espanto de aquella profecía, leímos, en periódicos de Lisboa y de Oporto, poemas en que muchachos muy honestos, de honradísimas familias, acusaban a sus madres de prostitución y trataban a los padres de «lúbricos machos». Ahí es adonde nos lleva Francia.

Pero si los que escriben o garrapatean viven de Francia, los que leen o los que sólo hojean se nutren exclusivamente de Francia. Quien pasea por las calles de Lisboa ve que en los escaparates de los libreros sólo hay libros franceses; y cuando se entra en las casas y se penetra en la sociedad, allí sólo se descubren (en cuanto la conversación se eleva por encima de los asuntos locales) lecturas francesas, simpatías francesas, frases francesas. Casi toda nuestra juventud culta recibe su luz intelectual del *Figaro*. Y el muy banal y muy mediocre Wolf es todavía, para muchos hombres inteligentes, el representante del espíritu francés. Porque hay que advertir que tanto los que escriben como los que leen, toman ingenuamente el *Boulevard* por Francia. Más allá de Francia no se conoce nada, y es como si, literariamente, el resto de Europa fuese

un inmenso y silencioso erial bajo la bruma. De nuestra vecina España, nada sabemos. ¿Quién conoce ahí los nombres de Pereda y de Galdós? La literatura inglesa, incomparablemente más rica, más viva, más fuerte y más original que la de Francia, es tan ignorada, a pesar de que generalmente sabemos inglés, como en los remotos tiempos en que veinte largos y fatigosos días eran necesarios para ir de Lisboa a Londres. Hace algunos años, un personaje, un político, un hombre de Estado me preguntaba, con aires de suficiencia y de superioridad:

– ¿Allá por Inglaterra hay algún tipo de literatura?

Y muy recientemente un hombre extraordinariamente culto, que conoce perfectamente el inglés, me decía:

– Con respecto a la literatura, me imagino que debe ser algo muy brillante y espléndido, pero, a excepción de Dickens, que murió hace veinte años, no puedo citar un solo nombre, y de ningún otro puedo citar ni una sola línea.

Y sin embargo, no es curiosidad lo que nos falta. Pero estamos pegados a las faldas de Francia, como a las de una vieja amante, a la que nos encadenan el vicio y la costumbre, y de quien no osamos separarnos, para irle a hablar a una mujer más interesante y más joven. Hace ya tiempo, en la corta distancia que separa el Rossio[21] del Loreto[22], fui asaltado por seis o siete personas, que me agarraban del brazo, que me arrastraban hasta una esquina, para preguntarme ansiosamente: «¿Quién es una tal Rhoda Brougton que escribe novelas?» Iba yo a indignarme, pensando que esto era una *scie* montada contra mí, cuando me enteré de que el *Figaro* de la víspera traía un artículo sobre la graciosa y aguda creadora de *La familia Maubrey*.

De la rica y grande literatura de Alemania, podemos decir, como mi amigo: ¡ni un nombre que citar, ni una línea que recordar! Y si ahora conocemos algunas novelas rusas, es porque «están de moda» en el *Boulevard*.

Pero, pregunto yo, ¿este *collage* con Francia, esta imitación, esta preocupación por Francia, es una tendencia fatal, necesaria, de temperamento, de filiación, de similitud, a la que no podamos escapar, como

*[21] La Praça do Rossio es el núcleo principal de la Baixa y uno de los espacios urbanos más citados en la novelística queirosiana. En el lado occidental se encontraba la casa de los padres del escritor.*

*[22] Largo do Loreto, desde 1925 Largo do Chiado. Aquí se sitúan la casa Havanesa y el desaparecido Hotel Alliance.*

Dinamarca no puede escaparse de imitar a Alemania, o como Bélgica no puede liberarse de imitar a Francia? No lo creo. El danés es un alemán desteñido. Bélgica es una edición barata de Francia. Pero no hay ninguna similitud de temperamento, de carácter moral entre nosotros y Francia. Nada más diferente de un francés que un portugués. No puedo comprender qué satisfacción, qué gozo pueda hallar el espíritu portugués en nutrirse, en impregnarse de las creaciones del espíritu francés. Francia es un país de inteligencia, nosotros somos un país de imaginación. La literatura de Francia es esencialmente crítica; nosotros, por temperamento, amamos sobre todo la elocuencia y la imagen. La literatura de Francia es, desde Rabelais hasta Hugo, social, activa, militante. La nuestra, por tradición e instinto, es idílica y contemplativa. No es sólo por una fría imitación de Teócrito y de los bucólicos latinos por lo que nosotros, desde Rodrigues Lobo[23] hasta los elegíacos de la Arcádia[24], amamos las églogas pastoriles: es porque somos realmente un pueblo que se complace en estarse quieto entre las choperas, en ver correr las dulces aguas, pensando en cosas de melancolía. Fuimos a la India, es cierto, pero han pasado casi tres siglos y todavía estamos descansando, derrengados, de aquel violento esfuerzo al que nos obligaron algunos aventureros que tenían muy poco del fondo común de nuestra raza, y que, a juzgar por Afonso de Albuquerque[25], debían ser de origen fenicio, puros cartagineses, tal vez de la familia de los Barcas. En fin, que el símbolo de Francia será eternamente el gallo, el gallo petulante y lustroso que canta claro, con una limpidez de clarín, en el fresco arrebol de la mañana, y nuestro emblema es y será eternamente el ruiseñor, que gime en la espesura mal iluminada de las arboledas, el ruiseñor «amoroso y pesaroso» que hace llorar a Bernardim[26].

El alma de un pueblo se define muy bien a sí misma por los héroes que escoge, para amarlos y para rodearlos de leyenda. El gran rey de los franceses, es y será siempre Francisco I, enorme, robusto, ligero, que ríe en voz alta, que pelea con valentía, que ama con mayor valentía

[23] *Francisco Rodrigues Lobo, poeta portugués (1573/74 -1621).*

[24] *Academia literaria portuguesa de la segunda mitad del siglo XVIII, cuyo objetivo era el retorno a los estilos y géneros de inspiración grecolatina o del renacimiento portugués. Fue la primera academia en aceptar que no se utilizara la rima. Los principios de la Arcadia fueron más tarde retomados por la Nova Arcadia de Curvo Semedo.*

[25] *Militar portugués (1462-1515), fue virrey de la India. Gracias a su labor como estratega militar y diplomático, se crearon las bases del Imperio Portugués de Oriente.*

[26] *Bernardim Ribeiro, poeta y novelista portugués de los siglos XV y XVI. Poco se sabe sobre su biografía. Fue el iniciador de la poesía bucólica, es autor de* Menina e Moça *y de una considerable obra lírica.*

aún, radiante, que goza generosamente de la vida, poeta en algunos momentos, artista por ostentación, y conversador eterno... Nuestro héroe genuino, y esto lo resume todo, es el poético y pensativo Don Sebastián[27].

Ahora bien, si ninguna afinidad de ideas, de sentimientos, de naturaleza, de temperamento, nos une irremediablemente a Francia, ha de resultarnos fácil, sin duda, el separarnos de ella, sin que se desgarren las mismísimas raíces de nuestra sociedad. Sólo estamos unidos a la superficie, somos un parásito. Y si nos desprendiéramos de ese gran cuerpo de donde chupamos para vivir, podríamos, sin adelgazar demasiado y sin deterioro de nuestro organismo, ir a buscar en otro cuerpo social la vida de nuestro espíritu. Como parásitos prudentes, y el portugués es prudente, podemos tal vez preguntarnos a nosotros mismos, si nos conviene continuar chupando la piel francesa, y si ésta ofrece realmente todos los elementos de una alimentación suficiente para que, como una pulga obstinada que pica el seno reseco de la osamenta de una vieja, donde ya no hay ni savia ni sangre, no nos quedemos mordiendo y chupando donde no hay sangre ni savia que nos alimente.

Es hora, pues, de considerar si nos conviene, como *table d'hôte*, la literatura de Francia, a nosotros, parásitos, que en cuestiones de literatura y de todo lo demás, vamos a comer a las casas ajenas. Resueltamente digo que no nos conviene. La literatura francesa, en este último cuarto de siglo, sufre de un oscurecimiento, de un ocaso de sol entre las nubes, del que su genio saldrá sin duda más radiante e iluminado; pero por ahora sólo hay en ella una gran sombra que pasa. De arriba abajo, de las regiones del alto saber y del alto pensar hasta la literatura del *Boulevard*, hay un debilitamiento, un desequilibrio, un enervamiento, que por un lado lleva a la extravagancia, y por el otro a la banalidad. ¡Extravagancia! ¡Banalidad! El grande, luminoso, exacto, crítico espíritu francés, está oscilando ahora entre estos dos defectos sobre la línea de la creación literaria, bien dando saltos grotescos con el desagradable Richepin, bien extendiéndose, chatísimamente, longitudinalmente, con el detestable Ohnet. Véase la más alta figura literaria de Francia, y la más francesa: Renan. Espíritu de la más refinada y sutil agudeza críti-

[27] *Monarca portugués (1554 – 1578), conocido como «el deseado». Su muerte en la batalla se Alcazarquivir hizo surgir el mito del sebastianismo, corriente que afirmaba que don Sebastián no había muerto en dicha batalla, y que volvería para restaurar la independencia del reino (bajo dominio español desde 1580). Otros ven en el sebastianismo el deseo del regreso a una gloria nacional perdida, independientemente de la figura de don Sebastián.*

ca, saturado de saber, en posesión de la más luminosa y bella de las lenguas, con lo mejor de Racine y lo mejor de Voltaire en sus manos, pero con algo más aterciopelado y más acariciador, que seduce, que irresistiblemente arrastra el alma, ¿qué enseña, hoy, este Maestro, este francés, que impera con la doble influencia de la fina crítica y de la forma perfecta?

Este Maestro nos enseña sencillamente que nada en la tierra tiene valor o importancia, más que los gozos de ofrece el amor, o el olvido que proporciona la muerte. Ciertamente, en buena filosofía, las dos cosas están relacionadas: la muerte y el amor; aquí hay una gran lógica. Pero no por ello deja de ser el más grave síntoma de la decadencia intelectual de Francia que este Maestro, este sabio, no abra los labios ni coja la pluma más que para mostrarnos alternativamente la alcoba o el cementerio. Y si descendemos de Renan a la gran masa de la literatura, la desorientación es aun más señalada. En la novela, que es la forma preferida del arte moderno, vemos más que en ninguna otra la banalidad y la extravagancia, instintivamente usadas para los dos grandes fines, para los dos grandes objetivos de todo el esfuerzo parisiense: ganar dinero y asombrar a la galería; el beneficio o la vanagloria. Dentro de la banalidad, con mejor o peor criterio (ya que es tal el refinamiento moderno que incluso en la banalidad hay que hacer distingos), tenemos dos o tres individualidades que dan el tono mientras las de detrás afinan. Tenemos al señor Ohnet, al mediocre señor Ohnet, que gana cientos de miles de francos, que construye, con pluma fácil, para uso de una amplia democracia igualitaria que tiene un fondo de educación aristocrática, escenas burguesas, donde propietarios de fraguas, contratistas, dueños de almacenes de retales, donde toda una clase industrial, aparece con los sentimientos de caballerosidad, orgullo, heroísmo y romanticismo, que esa pequeña burguesía estaba acostumbrada a admirar secretamente en la clase aristocrática, en la gente de espada y privilegios, en los *grands seigneurs*. Tenemos después al señor Bourget, un parisiense con un ligero toque de inglesismo, como pide la moda, que lleva hasta el Faubourg Saint Germain, en un fiacre, sus métodos psicológicos, de una psicología que huele bien, que huele a opopánax y dándose un aire infinitamente profundo, agita los corazones y las sedas de las señoras, para revelarnos secretos que todo el mundo sabe, con un estilo que todo el mundo posee.

Por otro lado, gesticulando violentamente, hay un pequeño grupo de extravagantes, que se contuercen, que se fatigan para encontrar algo inesperado que haga que se detengan los *badauds* en el *Boulevard*, a

los que efectivamente asombran a veces como experimentados saltimbanquis, pero que en el momento en que acaban con sus cabriolas, jadeantes, son olvidados por el hombre serio, que se para a mirar y que pasa de largo. Todo esto es francés, especialmente nacido de las exclusivas condiciones de París, y no veo nada en ello que tenga que admirar o imitar un honesto bárbaro que viva en la parte de acá de los Pirineos. Y de todos estos novelistas, quizás aquellos que pudiéramos imitar con mayor utilidad, son los muy simpáticos y estimables Verne y Boisgobey, que al menos, con sus viajes y sus intrigas, son un encanto providencial para los niños y los convalecientes.

En la poesía francesa, tan admirada entre nosotros, la decadencia es aún más grande. Los franceses nunca han sido poetas, y la expresión natural del genio francés es la prosa. Sin una profunda, religiosa, ardiente emoción, no hay poesía; y Francia no se conmueve, permanece siempre en un razonable equilibrio de sentimiento y de razón, que enseñorea su clara inteligencia. Los clásicos de la poesía francesa, Mathurin Regnier, Boileau, La Fontaine, son precisamente los hombres sensatos, de fría crítica, de honesta moral. En Francia, los buenos conocedores de la poesía admiran sobre todo a los poetas cuando éstos tienen en alto concepto esas cualidades superiores, que son, en realidad, cualidades de la prosa. La majestuosa limpidez de Racine, la gracia sutil de La Fontaine, serán el eterno encanto de Francia. Víctor Hugo, con su violento vuelo lírico, con el esplendor de su verbo, obtuvo la admiración, pero nunca obtuvo la estima literaria de Francia. Y los poetas más estimados hoy en Francia lo son todavía por cualidades que pertenecen a la prosa: Coppée, por su espontaneidad clara y concisa; Leconte de Lisle, por su magnificencia lapidaria. La poesía francesa son prosa en alejandrinos. Baudelaire escribía primero en prosa sus poemas.

Francia nunca ha tenido un solo poeta comparable a los poetas ingleses, a Burns, a Shelley, a Byron, a Keats, hombres de emoción y de pasión, tan poéticos como sus poemas; pero hoy ¿qué poeta hay en Francia que pueda ponerse al lado de Tennyson, de Browning, de Rossetti, de Mathew Arnold, de Edwin Arnold, de Austin, etcétera? Un solo poeta francés poseyó la emoción: Musset. Colocado en el centro del romanticismo, agitado por vastas corrientes de emoción, que procedían de Inglaterra y de Alemania, dotado de una exaltación natural, apasionado, ardiente, inspirado, este singular francés sufrió y cantó como sufrió; y sin dejar de ser francés, fue profundamente humano. Pero la Francia culta, literaria, se negó durante mucho tiempo a ver en

él a un gran poeta. Dice Pablo de Musset, que, cuando aparecieron en *La Revista de Dos Mundos* las *Estancias a la Malibran* y *Las noches*, los auténticos hombres cultos permanecieron fríos. Pero como en aquella poesía había, expresadas con sinceridad, cosas que son eternas (la juventud, el amor, la voluptuosidad, el dolor), Francia, poco a poco, se sintió atraída por aquel canto vivo y doloroso. La simpatía de las mujeres venció la resistencia de los críticos. Musset es hoy, oficialmente, un gran poeta, pero no ha llegado a ser un clásico. Y Francia mantiene ante él una reserva, que es una mezcla de amor y desdén, lo rechaza y lo ama, y siente que posee en aquel hombre, que Europa tanto le aclama, a un poeta que es al mismo tiempo mediocre e inmortal.

Además, la inteligencia y la poesía raramente van juntas. Sólo conozco a un hombre, una excepción, en el que el sumo genio poético se alía con la suma razón filosófica. Se trata de nuestro Antero de Quental. En sus *Sonetos*, expresa eso tan raro y tan extraño que es el dolor de una inteligencia. Es una gran razón que se debate, que sufre, y que formula los gritos de su sufrimiento, sus crisis, su agonía filosófica, con un ritmo espontáneo, de la más sublime belleza poética; cada soneto es el resumen poético de una agonía filosófica. Por ello Alemania se lanzó sobre este libro de sonetos (que Portugal no ha leído) y los tradujo, los comentó, los fijó religiosamente en su literatura, como algo raro y sin precedentes, como una perla excepcional de extraño origen, única en el gran tesoro de la Poesía Universal. Pero en Francia no hay estas cosas. Su clara inteligencia le ha vedado los triunfos poéticos. Después de la pasajera emoción de Musset, Francia recayó más que nunca en la poesía que se admira porque tiene las cualidades de la prosa.

Y esto, naturalmente, debía conducir y condujo, en un momento en que toda la literatura decae, y en el que todas las emociones se desvanecen, y el espíritu crítico se embota por momentos... debía conducir y condujo a la banalidad o a la extravagancia. Pero si la porción de banalidad es grande en la novela; los poetas, que están naturalmente más lejos del gran público, se han visto forzados a llamar la atención con más violencia, y, en un ansia de originalidad y de novedad, se han precipitado en masa hacia la extravagancia. De ahí proceden todos esos movimientos como el satanismo que acabó en otro, llamado, Dios me perdone, ¡el nerviosismo! Pero ahí aún existía el deseo, en el fondo intelectual, de provocar un estremecimiento, un nuevo estremecimiento del alma.

Al final, cualquier intención intelectual fue puesta al margen y quedó sólo la preocupación meticulosa, exquisita, por la forma; por una

forma que tuviera la máxima originalidad con el máximo relieve. El sentir fue sustituido por el cincelar; y una estrofa, un soneto, fueron trabajados con las labores, con los pulidos, con los retorcimientos, los engastes, los fulgores de un broche de filigrana, y mantuvieron sólo, como la filigrana, un valor de acabado agradable a la vista, pero que deja indiferente al espíritu. Estos hombres se llamaron a sí mismos los parnasianos y, entre nosotros los meridionales, que amamos la artesanía y el acabado, el brillo, el lujo de la forma, ejercieron una devastadora influencia. A ellos se debe ese estilo delirante, que en Portugal, en estos últimos años, han convertido la poesía en algo cómico y grotesco.

Pero incluso en Francia, su influencia, o mejor dicho su contagio, no fue menos lamentable. No hay nada más tiránico que la moda en las formas: la bota puntiaguda, si está de moda, se impone irresistiblemente a los espíritus más profundos; y la cabeza de artista donde brillen las ideas del más puro gusto, o donde circulen los más profundos sistemas, se somete resignadamente a los sombreros que decreta en Londres *The Journal of Fashion*. A nadie le gusta aparecer por la calle peor atildado que su conciudadano, tanto en la chaqueta como en el estilo. De este modo, venerables poetas franceses, ya entrados en los días de la vejez, han caído en el parnasianismo. Hasta Autran y Laprade le dieron una capa de esmalte nuevo, con los colores de moda, a sus severos y sustanciosos alejandrinos. Y hemos visto al bardo Banville, el amable y fecundo bardo que desde 1830 cantaba *de omni re scibile*[28] en una lira fácil y profusa, bajar al *Boulevard* y asombrar a la multitud, más fecundo y amable que nunca, con ritmos y rimas tan abigarrados, tan descoyuntados, que no se sabía bien si lo que cabrioleaba y relucía en el papel, eran los versos de un poeta o las bolas de un prestidigitador.

Pero esos tiempos de los parnasianos eran sin embargo buenos tiempos. Hoy, cuando los poetas aclamados después de la generación de Hugo, de Lamartine, de Gautier: los Prudhomme, los Lisle y otros, han entrado en la Academia y en el silencio, y cuando su saludable influencia se ha ido enfriando como un sol que declina, rompió con el crepúsculo una inmensa, desenfrenada orgía en el Parnaso francés. Tan desenfrenada, que las personas tímidas y honestas no se arriesgan a acercarse y, como en los tiempos de Baco, los hombres graves se detienen aterrados en la llanura y contemplan desde lejos, sin atreverse a mirar de cerca, el paso de los cirios y los gritos de los coribantes que

[28] *De todo lo que se puede saber.*

llenan de desorden, de zumba y de escándalo, la espesura del bosque sagrado.

Al menos yo, educado con Musset y con Hugo, no oso aproximarme a esos coribantes y a sus libros. Nunca he abierto uno de esos libros amarillos, dentro de los cuales se ensartan estrofas con algarabías y gritos intolerables. Sólo sé que esos jóvenes se llaman a sí mismos, con una sublime sinceridad, los *decadentes*, los *incoherentes*, los *alucinados*. Tienen sus *coteries* –sus colegios sacerdotales como quien dice–, celebran en común sus ritos, y, como todos los colegios sacerdotales, redactan sus anales, en cuadernillos que se llaman *Diario de los Incoherentes*, *Revista de los Alucinados*... Como se muestran celosos de sus prerrogativas y detestan a las cofradías rivales, todo el tiempo en que no deshonran el monte Olimpo, con descomunales orgías de ritmo, se lo pasan, como los gramáticos del Bajo Imperio, discutiendo sobre méritos y preeminencias relativos a su escuela. De este modo, algunos poetas declaraban en todos los periódicos que Fulano de Tal, poeta, no era de ninguna manera el jefe de los incoherentes, y que el ilustre jefe de los incoherentes, el hombre inspirado y supremo, que resumía en sí toda la incoherencia, era Verlaine, sólo Verlaine, y ningún otro. Y Verlaine, sin disputa, conserva la corona de la incoherencia.

Hay que decir, sin embargo, que aquí hay talento. Incluso mucho talento, una maravillosa destreza en el oficio, una soltura de mano que sorprende, una técnica de la rima, una abundancia de colorido, un arte del detalle que maravilla. Sólo que entre estos millares de versos admirables no hay ni un solo verso poético. Estos poetas no tienen poesía, y, entre tanto talento, no se encuentra una sola alma.

*Traducción: Raquel Aguilera y Javier Coca*

# Mario Vargas Llosa: el guardián ante el abismo

*Leonardo Valencia*

La obra de Mario Vargas Llosa parece fuertemente blindada. Para interpretarla hay una provocadora tentación: recurrir a los marcos o referencias críticas que él ha dispuesto alrededor de su obra narrativa como si se tratara de un recinto plagado de sistemas de alarma. Hay un afantasmado Flaubert, el satélite Faulkner, un transmutado Victor Hugo, un lentamente revisado José María Arguedas. Al final se nos impide acceder al tesoro protegido. Así que para llevar a cabo una «fantasía de aproximación» y vulnerar su complicado código de seguridad, empezaré por el único libro prohibido de Vargas Llosa, el primero que leí de él, y del que no ha permitido su reedición: *García Márquez: Historia de un deicidio,* publicado en 1971. En este ensayo, Vargas Llosa abre en canal el laboratorio de las novelas de García Márquez. Lo más memorable del libro es la mención de los «demonios de un escritor». Habla de esos demonios como los causantes de que el escritor tenga que librarse de ellos, haciéndolo a través de la escritura. La posibilidad de exorcizar a un demonio siempre es tentadora y, por supuesto, le da a la novela y al novelista una condición interesante.

En el siguiente ensayo de Vargas Llosa, *La orgía perpetua,* de 1975, el trabajo dedicado a *Madame Bovary* tiene una larga cantidad de citas de las cartas de Flaubert a su amante Louise Colet y varios extractos de la novela. En cada página revela una pasión fija por la obra del autor francés y su proceso de escritura. Pero en *La orgía perpetua* el tema de los demonios está relegado a discretas menciones. Se produce una distancia explícita frente a la fatalidad en la elección de un tema –o mejor dicho: la atribución de un demonio no elegido por el escritor–, tal como lo había planteado en *Historia de un deicidio.* «La novela –dice Vargas Llosa respecto a *Madame Bovary*– tiene como causa remota la frustración que significó para Flaubert el veredicto de Bouilhet y Du Camp sobre la primera *Tentation de Saint Antoine,* opinión que, aunque le costó trabajo, llegó a aceptar parcialmente, y que lo llevó a elegir para su siguiente novela un tema y una forma distintos del libro condenado». Poco después Vargas Llosa no se resiste y

añade que ese motivo fue «un pequeño demonio que se fue abriendo camino». Sin embargo, ¿por qué se había decantado la demonología y el deicidio planteado en *Historia de un deicidio?* ¿Por qué era posible ahora para el escritor, como he subrayado, elegir?

Yo no sabía, no podía saber que esta atenuación en insistir en la metáfora de los demonios probablemente se debía a una polémica entre Vargas Llosa y el crítico Ángel Rama, a raíz de la publicación de *Historia de un deicidio.* La polémica consistió en cinco *rounds* en la revista Marcha, a comienzos de los setenta: tres artículos de Rama y dos de Vargas Llosa. Terminaron recopilados en un libro que ahora se titula *García Márquez y la problemática de la novela,* publicado en 1972. Rama abre la polémica con un artículo breve donde califica de arcaica la inspiración romántica de la tesis de Vargas Llosa. En el segundo artículo, señala que la tesis del autor de *La ciudad y los perros* no sirve como un instrumento válido para escarbar de manera abstracta en la génesis de una obra literaria. «Tampoco sirve –añadió Rama– para situar el proyecto literario dentro del mundo actual por su visible desatención del escritor en cuanto partícipe de una sociedad y de una estructura de clases». Y agrega: «es tradición reconocer la posible incoherencia entre las obras y las ideas del autor. Creo que puede razonarse de modo parecido respecto a Vargas y descreyendo de sus tesis, beneficiarse de la perspicacia realista de sus novelas». El tercer y último artículo de Rama –más largo, más erudito, menos brillante– cierra la polémica con un agobiante recuento defensivo y reproduce en plan académico las coordenadas de la teoría literaria del momento. Rama insiste en sus puntos de vista y, desesperado, despliega un armamento excesivo, trabando la claridad de sus ideas.

Vargas Llosa es más astuto en la polémica. No pierde el equilibrio en ninguno de sus dos artículos, y mantiene el humor. Reconoció un par de aspectos, aunque sostuvo sus tesis y enarboló a sus novelistas guardianes: Joanot Martorell, Restif de la Bretonne y una inquietante alusión a Flaubert. Respecto a lo que subrayé de lo planteado por Rama, sobre para qué puede servir la tesis de Vargas Llosa, éste le responde en su último artículo diciendo que Rama «no ha advertido la convicción básica del libro, explícitamente subrayada en él hasta la redundancia, de que la vocación del novelista es algo específico, con características propias y distintas dentro de la literatura, y que es justamente esa autonomía respecto a las demás artes y géneros lo que el ensayo pretende describir, a partir de un caso particular». Finalmente, Vargas Llosa ya no responde al tercer artículo de Rama y se aleja de la polémica. Sin embargo, es probable que se haya

quedado con la sospecha de que algo falló. Quiero creer que no dio formalmente respuesta en ese momento, sino que esperó cuatro años para hacerlo, al publicar su estudio sobre Flaubert.

¿Qué estaba pasando?

El asunto no terminaba allí. Hacia el final de *La orgía perpetua*, Vargas Llosa concluye afirmando que la novela es forma: «No hay temas buenos y malos –dice–, que todo puede ser lo uno o lo otro porque ello depende exclusivamente de su tratamiento. Lo cual nos parece obvio hoy. «Es cierto, sigue siendo obvio que lo más relevante de una obra literaria es la capacidad para organizar una forma, crear un estilo y disponer las reglas de un mundo aparte o paralelo al mundo real que no aporte un nuevo enfoque de conocimiento. Pero Vargas Llosa había dicho que los demonios personales impiden la elección voluntaria de un tema. Si el tema no importa, ¿por qué en 1975, al hablar de la génesis de *Madame Bovary*, importaba poder elegirlo frente al determinismo de los demonios? Pocas líneas después Vargas Llosa acepta corregirse sutilmente, quizá recordando los reparos de Rama sobre lo que de romanticismo individualista tenían sus teorías. Cuando señala que los novelistas románticos no se habían planteado intelectualmente algo parecido a la teoría flaubertiana del estilo como una manera absoluta de ver las cosas, acepta un formalismo estricto. «Los románticos siempre habían dicho –recuerda Vargas Llosa– que la belleza de una obra dependía de factores como la sinceridad, la originalidad, los sentimientos implícitos en el asunto». Al trasto, entonces, con los demonios personales. El más importante, o mejor dicho el único importante es el demonio de la forma, por encima de los temas, elegidos o no.

Y ya está, con eso parece suficiente. Se activan las alarmas de la zona protegida. Hemos caído en la trampa y de aquí en adelante la estrategia racionalmente tramada por Vargas Llosa conduce a un rodeo de páginas y páginas de discusiones alrededor de Flaubert, Martorell, el elemento añadido y otros motivos conocidos. Es necesario que salgamos otra vez del bosque para entender cómo está dispuesto el sistema de alarmas del mayor novelista crítico de lengua española.

## 2

¿Cómo superar lo que con mucha frecuencia ocurre al asociar entre sí los ensayos y las novelas de Mario Vargas Llosa? ¿Cómo obviar la distancia o desaparición del escritor frente a lo escrito?

Algunos años después de leer *Historia de un deicidio,* razones de trabajo me llevaron a vivir en Lima en 1993. Encontré que el mundo del que hablaba Vargas Llosa –las clases sociales limeñas, los barrios de Miraflores, el Club Terrazas, el parque Salazar y el barrio gris del bar La Catedral– existía con una correspondencia topográfica precisa. Pero el mundo de Vargas Llosa había desaparecido o se había transformado. Era peor. Confieso que yo también me había transformado: me interesaba más la obra de Ribeyro –inasible, entrevista, perpleja–, la nueva narrativa de escritores que empezaban a publicar en esa década, como Mario Bellatin e Iván Thays, y sobre todo el movimiento poético en el que coincidían figuras como Westphalen, Eielson, Cisneros, Watanabe y Chirinos. Pero allí estábamos, en la ciudad del novelista. En la última década del siglo veinte, Lima era un caos de ocho millones de habitantes que se recuperaba de la devastación de años de terrorismo y entraba en la larga contradanza demagógica de Fujimori. La persecución política que sufrían los personajes de *Conversación en La Catedral* era una escaramuza comparada con las atrocidades de Sendero Luminoso y las soterradas que efectuaba el Servicio de Inteligencia, bajo la dirección de Vladimiro Montesinos. La sensacionalista prensa peruana rastreaba en reportajes inverosímiles, proyectados en televisión con macabras bandas sonoras que parecían invitar más a una película de terror que a una información periodística. Los colegios privados podían ser más infernales que el colegio militar Leoncio Prado, escenario de *La ciudad y los perros.* Vargas Llosa, al paso de los años, también había cambiado de espectro narrativo. Su novela erótica *Elogio de la madrastra* (1988) lo incitó a una secuela con *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997). En más de una librería limeña se podía ver la campaña publicitaria de un zapato rojo con tacón de aguja sobre un blanquísimo cojín. El motivo apelaba a la carátula de esa última novela. No era, por lo tanto, el mundo de la escritura como una aventura salvaje que me había inoculado la lectura de *Historia de un deicidio* y sus primeras novelas. ¿Qué había pasado con el autor que hablaba de demonios personales, de la condena del autor a no poder escoger sus temas y del exorcismo irrenunciable que es toda escritura? ¿Era correcto que yo interpretara ese cambio como un defecto o una decadencia? Es cierto que había perdido interés por su concepción de la literatura y de la novela. Sin embargo, al revisar cualquiera de sus ensayos, incluso los más recientes, desde *La verdad de las mentiras* a *Cartas a un novelista,* encontraba la misma discusión referente al saqueo de la realidad, los mismos términos en clave de metáfora –cráteres, magma, elemento

añadido, muda– y la reincidencia en el concepto de que el escritor es un deicida. Su concepción de la novela en realidad no había cambiado para nada, pero sí sus novelas. De nuevo: ¿qué había pasado?

Rama había afirmado que las teorías de Vargas Llosa no servían para situar un proyecto literario, y menos todavía el de quien las proponía. Creo que el crítico uruguayo habría pensado de manera distinta años después. Toda la crítica literaria de Vargas Llosa sirve precisamente para explicar y hacernos entender el contexto de su proceso de creación y las estrategias que desarrollaba. Aunque más que explicar debería decir que sirvieron para que él se inventara a sí mismo y se pusiera en lo que, acertadamente, Milan Kundera denomina el contexto grande de la historia de la novela. Vargas Llosa construía su imagen de narrador comentando a otros. Lo curioso es que, según Rama, esa construcción no era necesaria para Vargas Llosa. Su obra de novelista no requiere de un sistema paralelo para adquirir valor. Entonces, ¿a qué se debe ese agregado crítico? ¿Para qué se esforzó tanto Vargas Llosa cuando muchos otros narradores, como el mismo García Márquez, prefieren quedarse callados en el plano ensayístico sobre su oficio? Aquí continuamos alejándonos más del trabajo formal y salimos a ese territorio peligroso pero inevitable en el que entenderemos que la reflexión ensayística sobre la escritura ha pasado a formar parte importante, si es que no lo ha estado siempre, del trabajo del escritor.

En una época donde se concibe que la obra es autónoma hay más puentes invisibles y vasos comunicantes de los que suponemos. Vargas Llosa, a pesar de seis libros de ensayos literarios y cientos de artículos, ha cubierto o escondido hábilmente esos puentes o tramos. ¿Ha tratado literariamente su experiencia de escritor en Europa? Sí, pocas anécdotas marginales en sus artículos o extraídas de entrevistas. Pero nada que lo aborde en profundidad como sí lo hace con la época en que era un joven escritor en Perú, en *La tía Julia y el escribidor,* o esa transmutación del artista adolescente y frustrado en Lima que efectúa en *Conversación en La Catedral,* con el personaje del sensible burgués Santiago Zavala que rompe con su familia pero que no se marcha a ser escritor en París –como sí lo hizo Vargas Llosa– y permanece en su ciudad como un periodista fracasado. En el libro de memorias, *El pez en el agua,* es llamativo el enorme hiato temporal entre los dos planos narrados. Uno empieza con la infancia del autor hasta su marcha a Europa, y el otro, años después, con el momento en que vuelve a Lima para ser candidato presidencial. Lo único que se menciona de sus años de escritor en París son sus primeros meses como lector voraz de Flau-

bert y otros fetichismos literarios. Y nada más. Tampoco está obligado el autor a decirnos otra cosa, pero su silencio es relevante. Entonces, ¿qué hay de significativo en la exposición tan detallada del Vargas Llosa como artista adolescente y el significado último del desarrollo de sus ensayos literarios?

Cuando Vargas Llosa empezó a escribir –lo ha descrito él mismo– la novela latinoamericana debía afrontar una serie de responsabilidades políticas que se le atribuían. El escritor era un «deudor» de la realidad y estaba comprometido políticamente con ella. Pero también se vivían años de inquietud por experimentar con la novela. En ese contexto, Vargas Llosa desarrolló un discurso doble. Por una parte compartía la idea sartreana del escritor comprometido con su tiempo –aunque fuera un lector minucioso de los poetas latinoamericanos afrancesados como Rubén Darío y César Moro (la clase media alta culta, en Lima, era hasta hace unos años muy afrancesada)– y, por otra parte, Vargas Llosa también era un crítico radical del maniqueísmo literario, de la correspondencia mediada por la ideología entre la novela y la realidad del entorno al que se refería. Todos los novelistas peruanos anteriores a Vargas Llosa son mencionados por él como ejemplos de lo que no debe ser un novelista (con la única excepción de Arguedas y concretamente *Los ríos profundos*). En varios artículos juveniles planteó esa crítica y acompañó su tesis con sus tres primeras novelas. Por una parte, hablaba en ellas de la realidad de su país y, por otra, la trastocaba con una forma experimental. *Conversación en La Catedral* es la cima de la tríada. Con esta práctica, el demonio de la experimentación formal exorcizaba la perspectiva simplista de sus fuentes realistas, sus demonios de origen, a través de una distancia crítica frente al lenguaje. Como tenía inquietud por escribir ensayo y como no le convenía permanecer aislado en su postura crítica, Vargas Llosa necesitaba encontrar un aliado lo suficientemente notable, reconocido y, sobre todo, contemporáneo. La obra de García Márquez le sirvió para exponer esa síntesis. Y es que Márquez, tomando ciertos elementos de la realidad de su propio país, Colombia, se la había reinventado con un habilidad literaria que nada tenía que ver con el realismo llano y mimético de generaciones de novelistas anteriores. García Márquez daba la prueba de excelencia literaria tratando, precisamente, temas de ambientación rural. Todo un reto para una parte de la tradición literaria latinoamericana que había abordado el ámbito campesino y rural con una marcada finalidad política, histórica o sociológica. ¿Cómo no recurrir a García Márquez, al inventor de un mundo posible pero no real como Macondo,

para acallar a una hueste poderosa pero estancada de novelistas que insistían en la sumisión de la obra literaria a la realidad inmediata y a la anulación de la autonomía formal? Entonces, con una evidencia pertinente, surge *Historia de un deicidio*.

No era un planteamiento inicial lo que hacía Vargas Llosa. Era la culminación de un camino por sus ideas literarias. En los años limeños del joven Vargas Llosa, sus lecturas configuraban el espacio para un tipo de novelista que no tenía antecedentes en su país. Debió pasar mucho tiempo para que la declaración que incluye al comienzo de *La utopía arcaica,* de 1996, fuera entendida en un sentido cabal, desprejuiciado de tintes nacionalistas y de una simple pose iconoclasta: «Aunque he dedicado al Perú buena parte de lo que he escrito, hasta donde puedo juzgar la literatura peruana ha tenido escasa influencia en mi vocación. Entre mis autores favoritos, esos que uno lee y relee y llegan a constituir su familia espiritual, casi no figuran peruanos, ni siquiera los más grandes, como el Inca Garcilaso de la Vega o el poeta César Vallejo. Con una excepción: José María Arguedas».

¿Por qué no publicó esta frase y un libro sobre Arguedas veinticinco años antes, en vez de hablar sobre García Márquez? Sólo había publicado un par de artículos sobre Arguedas, en 1955 y 1963, y el prólogo a *El sexto* en 1973. La respuesta es la pertinencia: la obra de García Márquez le permitía alejarse de la tradición literaria de su país, pero sin abandonar el contexto de Latinoamérica. Sólo que los grandes movimientos que efectuaba no se quedarían solamente allí. ¿Por qué elige poco después a Flaubert como tema de su siguiente ensayo? Una posible respuesta es que la figura del titán de Croisset, el escritor racional que elige su tema –una banal provinciana– y que, por lo tanto, no se encuentra atado a ninguna realidad específica, le daba un margen de libertad en la relación de compromiso de los sesenta hacia una determinada realidad originaria, la realidad peruana de sus tres primeras novelas. También le refrendaba la libertad de elección de nuevos intentos como el humor en *Pantaleón y las visitadoras* o la autobiografía ficcionalizada de *La tía Julia y el escribidor.* Anticipaba, además, el gran movimiento de distanciamiento frente a la etiqueta de ser el escritor que trataba temas peruanos por excelencia. En su largo camino de realista, Vargas Llosa debía rechazar la mimesis o la deuda tranquilizadora para el lector con la referencia de un mundo no elegido –Perú– para luego defender la creación de un mundo paralelo, donde el único recurso no fuera la pirotecnia verbal sino la creación de un mundo con sus propias reglas. Se preparaba la llegada de novelas como *La guerra del fin del mundo, La fiesta del Chivo* y *El paraíso en la otra esquina.*

*La guerra del fin del mundo* es una de sus últimas grandes novelas, la más ambiciosa por balance formal, amplitud de tema y transparencia verbal. Pero justamente una novela como la citada rebate muchos principios que él había reinvindicado a lo largo de décadas. Mientras el crítico de la teoría deicida y determinista no podía escoger sus temas, el Vargas Llosa novelista escogió conscientemente el tema de *La guerra del fin del mundo* –la revuelta política y religiosa en el sertón brasileño a fines del siglo XIX–, alejándolo de su entorno originario y aparentemente más obsesivo. Por no decir que el tema se lo impusieron: originalmente el tema fue solicitado como guión para una película de Ruy Guerra. Y por si fuera poco, la novela no sólo se inspiraba en «otra» realidad, sino que se fundamentaba más allá de su experiencia y autobiografía. Su fuente directa era otro libro: *Los sertones,* del escritor brasileño Euclides da Cuhna. El último *round* de Ángel Rama escribiendo el prólogo de *La guerra del fin del mundo* dejaba en noble empate a los dos brillantes polemistas.

## 3

Una enfrentamiento entre instinto narrativo y consciencia formal ha caracterizado la obra de Vargas Llosa. ¿Qué otra cosa es la obra literaria de Vargas Llosa sino un vasto campo de batalla donde quedan muchos muertos y nítidos sobrevivientes mientras el guardián sigue rondando, inquieto, los bordes del abismo? ¿Qué paradoja la de un escritor que desarrolló su obra literaria tratando de huir de lo que él mismo había dicho –el determinismo de los demonios– y que, por si fuera poco, no deja de repetir de cuando en cuando aquello que su obra niega? Hay procesos creativos que escapan a un dominio consciente y hay obras que rehuyen una categoría estricta. Su acercamiento admirado a la vertiente racionalista de la novela europea occidental (Francia: Flaubert, Victor Hugo), ha dominado a Vargas Llosa, con un margen lamentablemente breve, hacia la orilla turbadora: la de Europa Oriental, que le seduce con admiración contenida.

Esto, por suerte, revela que Vargas Llosa también tiene momentos de duda, aunque son pocos y rápidamente disimulados. Son esos momentos de duda los que hablan mejor de su talento como novelista, incluso más que los centenares de páginas sobre los análisis estilísticos y narrativos. Sus mejores dudas se han presentado cuando ha escrito sobre narradores que no responden a su modelo. Cuando lee *El gatopar-*

*do,* en *La verdad de las mentiras,* se pregunta cómo fue posible que un escritor cincuentenario como Lampedusa escribiera una obra maestra de buenas a primeras. No encuentra una respuesta. O se admira por el instinto narrativo autobiográfico de Arguedas para superar problemas formales y alcanzar la extraña música de la prosa de *Los ríos profundos.* O como cuando al revisar *Nadja* de Breton, en el extremo opuesto del mundo formal de Vargas Llosa –el surrealismo– dice que lo mejor de *Nadja* es el espejo deformante de la exquisita personalidad del narrador. Pero inmediatamente después del atisbo de duda, Vargas Llosa borra lo dicho y despliega, acomodándola a como dé lugar, el recurso al formalismo del narrador. El artículo sobre la novelita de Breton, publicado en enero de 1999, cuando Vargas Llosa tiene sesenta y tres años, no es precisamente un artículo de principios radicales y a ultranza. Es un terreno minado por la duda, pero abonado para cultivos inesperados. Con los antecedentes de Vargas Llosa, incluso los tajantemente polémicos, la siguiente cosecha de su artículo es sorprendente, más si lo subrayamos: «El paso del tiempo ha ido alterando las estrictas nociones que separaban todavía a los géneros literarios cuando el estallido surrealista de los años veinte y hoy, pasado el centenario del nacimiento de Breton, *se vería en aprietos quien tratara de edificar una frontera entre la poesía y la novela».* Y añade a continuación: «Definiré provisionalmente la novela como aquella rama de la ficción que intenta construir con la fantasía y las palabras una realidad ficticia».

Que Vargas Llosa nos dé una definición provisional y reconozca que la novela es una rama (ya no la más importante) y que apenas intenta algo, ¿son aparentes signos de debilidad en una armazón tan férrea de alguien que proclamaba la vocación específica y total del novelista? Como en la paradoja taoísta, la debilidad refuerza. En efecto, al reconocer que la razón y sus instrumentos pueden volatilizar la sustancia poética, desperdiciando otras potencias, lo que Vargas Llosa quiere hacer es entreabrir un campo que se había vedado a sí mismo: el territorio de lo irreal, de lo inverosímil, de lo fantástico y de la intromisión del narrador en la novela. Si alargamos los términos: lo demoníaco, pero con un sesgo semántico diferente, el de la visión de la novela centroeuropea. En ningún momento Vargas Llosa ha dado plena voz a esta posibilidad literaria, aunque sí lo ha intentado de manera tangencial en la peculiaridad de algunas novelas que han tenido una suerte secundaria en la trayectoria de Vargas Llosa: como *Elogio de la madrastra, El hablador* o *La tía Julia y el escribidor.* Sobre estas no-

velas pesa todavía el esquema de representación realista creado por el mismo Vargas Llosa, a tal punto que se las ha considerado obras menores. Sospecho que una vez que se apague el coro bullicioso de sus libros más experimentales y extensos, estas novelas volverán a ser leídas por sus personajes, en lo que tienen de absolutamente originales que no de estructuralmente complejas en cuanto novelas. Cuando el lenguaje en Vargas Llosa apunta al equilibrio, prescindiendo del abigarramiento verbal –los diálogos cruzados, los múltiples planos alternados, la sintaxis quebrada en indirecto libre–, es cuando tiende un camino posible a demonios de mayor grado, pero también sospecho que, como con los demonios más auténticos, todavía debe temerles. Se pueden hallar reparos a las novelas «menores» citadas, pero no se puede dejar de reconocer que en sus personajes hay un intento desesperado por dar voz a demonios que escapan al control racional. Voz que no es otra cosa que la fuerza requerida por un personaje ficticio para superar las coordenadas de su factura calculada –como en efecto ocurre con Emma Bovary, por no hablar de ese magnífico salto al abismo del mismo Flaubert en *Bouvard y Pécuchet*–, que nos lleva al ejercicio de poder trasladar a ese personaje de ficción a la realidad y reconocerlo como persona de carne y hueso. Voz que, con un fuerza realmente demoníaca, iría más allá y podría imponer una entidad imaginaria imposible que desfigure la realidad cotidiana. En este orden de riesgos, los personajes de *Pedro Páramo* de Rulfo, o los de Onetti, jamás encajan con la realidad: la superan, hacen imposible la correspondencia realista. En mi memoria los únicos personajes que restan de la obra de Vargas Llosa se diluyen en sus realidades: se agazapa la figura del León de Natuba, una sonrisa de Teresa, la desolación de Zavalita, Cayo Mierda y Bola de Oro, y hasta el misterioso Consejero de *La guerra del fin del mundo* desaparecen en el aire. Se alejan, los pierdo. A ratos creo que la figura –el personaje– más demoníacamente fuerte es el perverso, casi inverosímil Fonchito de *Elogio de la madrastra* y de *Los cuadernos de don Rigoberto*. Quizá aparece allí porque son novelas que, digamos, Vargas Llosa no se toma tan en serio, donde baja la guardia elevada al máximo en *La fiesta del Chivo* o *Conversación en La Catedral*. Es como si Vargas Llosa todavía necesitara escapar de sus propios presupuestos. Esto mantiene abiertos caminos en su propia obra que podrían dar en el clavo: soltar un demonio que ha tenido bajo control durante décadas. Quizá esa tensión de ocultarlo –de abandonar en la práctica la teoría de los demonios pero reivindicarla ocasionalmente– lo mantiene

como un autor que sigue escribiendo con una tensión ejemplar y siempre prolífica.

En la guerra campal de Vargas Llosa consigo mismo, con su entorno original y con el entorno creado, han desfilado muchas novelas y sus respectivas estrategias. No ha sido un camino fácil por los restos que han quedado al borde del camino. La razón, el guardián, ha tratado de mantener en orden los dominios de la loca de la casa. Pero llega un momento en que la imaginación necesita del desorden y de lo inexplicable. Vargas Llosa luchó en su juventud contra el medio literario maniqueo de su época y de su país –de la tradición hispánica también– y desarrolló una estrategia para afiliarse a otras familias literarias que incluía a Sartre, Faulkner, García Márquez o Flaubert. Lo consiguió de una manera deslumbrante, pagando el precio que se resume en su ensayo sobre Victor Hugo: *La tentación de lo imposible.* En su regreso o recuperación de *Los ríos profundos* de Arguedas, lo que ha hecho es luchar contra sí mismo y aceptar, como también lo hizo al releer *Nadja,* que las novelas inverosímiles, asimétricas, míticas, tienen una fuerza de otro orden. Constató que el dominio racional no siempre basta y que más de una vez el exceso de la razón restringe a fuerzas insospechadas que se deben desatar porque son el núcleo del arte, y no sólo su genealogía. La razón, a fin de cuentas, apenas es una herramienta para abrir caminos y tender puentes, pero hay que restarle un poco de poder para romper cadenas y encontrar a los interlocutores en el abismo que acecha el guardián. Algo como aflojar la mano por tanta tensión, como lo hace Gustav von Aschenbach, el escritor famoso de *La muerte en Venecia,* de Thomas Mann, otra novela que Vargas Llosa admira desde lejos.





Rodrigo Grande: *Presos del olvido* (2001)

# La recepción de Celan en España

*Jorge Carrión*

## 1. Celan según Valente

Después de las traducciones pioneras de la poesía de Paul Celan al castellano, firmadas por Antoni Pous al catalán y de Felipe Boso al castellano, en los años setenta y ochenta, quien se apropió del papel de difusor del poeta de expresión alemana en España fue José Ángel Valente. En 1995 publicó en Ediciones de la Rosa Cúbica *Lectura de Paul Celan: Fragmentos*[1]. El carácter misceláneo del libro, y el proceso de apropiación que lleva a cabo Valente, se hacen patentes en el índice, que no distingue entre piezas de corte diverso, enumerándolas sin señalar cuáles son propias y cuáles son traducidas.

La justificación teórica de esta fusión poética se halla dispersa por toda la obra de Valente; basten como ilustración las declaraciones siguientes: «Hay que abrir el anonimato en poesía. En el poema desaparece el autor. Es un proceso místico: el místico debe aniquilar el yo (...), y es que la distinción entre poesía y mística es tan absurda como la de cuerpo y alma»[2]. Esa neutralización del sujeto es paralela, aunque no siempre, en Valente, a una deshistorización: «Acaso no hay nada más irreal ni con menos capacidad de magisterio que la Historia»[3]. La obra de Celan, en cambio, reivindica la presencia del sujeto y su relación íntima, insoslayable, responsable con la historia.

## 2. Ensayismo español

Precisamente un artículo de José Ángel Valente, que estuvo en la base de su participación en el seminario, «La nada en la experiencia poética» (Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, 1998), puede ser

[1] *José Ángel Valente,* Lectura de Paul Celan: fragmentos, *Barcelona, Ediciones de La Rosa Cúbica, 1995.*

[2] *Julio Pérez-Ugena, «El jeroglífico y la libertad. Entrevista a José Ángel Valente»,* Archipiélago, *nº 37, Barcelona, verano de 1999, pág. 55.*

[3] *José Ángel Valente y José Lara Garrido (Eds.),* Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz, *Madrid, Tecnos, 1995, pág.15.*

considerado el modelo del capítulo que el filósofo de la religión Amador Vega ha dedicado a Celan en el primer libro que van a analizar estas líneas: *Zen, mística y abstracción*[4]. La ponencia de Valente[5], antes de iniciar el tratamiento de la obra propia, de temas heideggerianos y nihilistas y de polémicas sobre la nada que se remontan al siglo XVII, arranca con la cita de un conocido poema celaniano, «Mandorla», someramente comentado como una composición que utiliza simbólicamente la almendra como sexo femenino y como receptáculo de una deidad –romántica– ausente; por tanto, el poeta español obvia el verso central de la pieza, destacado formalmente: «Bucle de judío, no negarás al gris», alusión directa al exterminio.

La estrategia retórica del capítulo cuarto de *Zen, mística y abstracción,* titulado «Los pobres de espíritu», es similar pero inversa. Comienza con los *Padres del Desierto* y acaba, después de un salto que no se justifica de muchos siglos, con Celan. Así, éste es asimilado a la tradición de San Juan de la Cruz, el Maestro Eckhart o Angelus Silesius, como continuador de una estela de sabios cristianos que han explorado la Nada desde la plataforma privilegiada que les brindaban sus diversas formas de expresión. Y ello pese a que el autor de *El meridiano* se declaró ateo en repetidas ocasiones; sin embargo, el dato se obvia por improcedente. Lo mismo ocurre con el hecho de que el Maestro Eckhart sea acusado por Celan en el poema «Tú, sé como tú», como uno de los pensadores que han contribuido a la negación de lo judío, y por extensión a los drásticos acontecimientos que marcaron la historia de ese pueblo.

El ensayista español afirma que Celan se veía a sí mismo como el heredero de la gran tradición mística judía, que perseguía la anulación de su voluntad lingüística, «dejando que la nada lo posea, abre la vía de salvación de Dios y de sí mismo», y que su lenguaje se aleja del conocimiento racional y crítico para buscar el revelado. La información que daré más adelante, a propósito de otras obras, tratará de demostrar que ese enfoque de la obra celaniana no es el adecuado y que por tanto el contenido que de él se deriva traiciona la vida y la obra del autor de *Adormidera y memoria;* sin embargo, sí me parece necesario hacer ahora un par de comentarios metodológicos. Por un lado, el artículo va enhebrando todos los tópicos referentes a la vida y obra de Celan

[4] *Amador Vega,* Zen, mística y abstracción, *Madrid, Trotta, 2002, págs. 85-96.*

[5] *José Ángel Valente, «La experiencia abisal»,* Er. Revista de filosofía, *24/ 25, Sevilla-Barcelona, 1999, págs. 223-236.*

(*Soah,* Marina Tsvetaeva: «todos los poetas son judíos», Nelly Sachs, máxima de Adorno sobre el arte después de Auschwitz, poemas archicitados como «Salmo», encuentro con Heidegger), de modo que no aporta ningún punto de vista novedoso y ayuda a perpetuar ideas que dan vueltas alrededor de la obra sin intentar una lectura real. Por el otro, y complementariamente, Vega imita a Valente en su enfoque directo del *corpus* celaniano, sin intermediarios. En otras palabras: su lectura no cuenta con la ayuda imprescindible de bibliografía. Cita los nombres de Otto Pöggeler («discípulo católico de Heidegger») y del mismo Valente, pero no las fuentes respectivas ni las referencias bibliográficas de donde extrae la escasa información en que apoya su argumentación. La única cita concreta remite a un artículo de Christine Kaufmann. Una poesía como la de Celan, sin duda difícil, precisa para un acercamiento solvente el uso de un mínimo de obras de referencia. No en vano es uno de los autores más estudiados de la segunda mitad del siglo XX.

Si la deuda contraída por «Los pobres de espíritu» es con la obra de Valente, la de José Manuel Cuesta Abad es con los ensayos de Derrida. Eso lastra su libro *La palabra tardía*[6], que incluso en la estructura remite al *Schibboleth* derridiano (con un inicio en que, al igual que en las primeras páginas de la obra del francés, se habla del discurso *El meridiano*); pero el conocimiento del tema y de algunos especialistas, como Szondi, Lacoue-Labarthe o Wolosky, y de otros autores en la órbita filosófica que desde hace cuarenta años acompaña cualquier intento de disertación sobre Celan –Heidegger, Adorno, Blanchot, Lévinas, etc.– provoca que se encuentren en sus páginas consideraciones pertinentes, por ejemplo cuando analiza las referencias a Kafka en los poemas de Celan, pero que se enturbian por el hecho de encadenar referencias bibliográficas y hermenéuticas sin un criterio, es decir, sin un posicionamiento respecto a las tradiciones críticas citadas. La propuesta de Szondi tiene poco que ver con la de Wolosky (filología frente a estudios sobre negatividad poética), pero se entrecruzan sin distancia en las páginas de *La palabra tardía.*

También Jorge Pérez de Tudela, en «Sin elección», el texto en forma de carta que epiloga el volumen de Arena Libros en que se recoge *Schibboleth. Para Paul Celan,* de Jacques Derrida[7], arrastra una deuda

[6] *José Manuel Cuesta Abad,* La palabra tardía. Hacia Paul Celan, *Madrid, Trotta, 2001.*

[7] *Jorge Pérez de Tudela, «Sin elección» en Jacques Derrida,* Schibboleth. Para Paul Celan, *traducción de J. Pérez de Tudela, Madrid, Arena Libros, 2002, págs. 123-143.*

pesada con el filósofo francés. Ésta se manifiesta ya al nivel formal: dado que Derrida ha tratado el tema de la epistolaridad, el traductor español opta por ese género para desarrollar sus ideas. Unas ideas que atañen más a su propia vida personal y a la obra del autor traducido que a Celan. Cuando el discurso se centra en este último, Pérez de Tudela cita al Gadamer de *¿Quién soy yo y quién eres tú?*[8], libro que al igual que su otro citadísimo libro sobre poesía contemporánea alemana, *Poema y diálogo,* ningún experto en Celan toma en serio; ambos son problemáticos por múltiples razones, como por su rechazo de la biografía como herramienta hermenéutica, su demagógica lectura de los poemas que atañen a Heidegger y por la asimilación de Celan a la tradición germánica y cristiana, que él criticaba) y cita también a Félix Duque. Se observa que conoce en profundidad al filósofo de origen argelino; no así al poeta de la Bukovina: «Celan y Derrida: portavoces de las víctimas, aliados de los oprimidos». Como en el caso de Cuesta-Abad y de Vega, se culmina con un sesgo de teología negativa en que lo otro trata de ser entendido desde los paradigmas de la cultura propia, y así asimilado: la experiencia cristiana no es exactamente trasvasable a la experiencia parajudaica de Celan o Derrida (y aun así ...).

*La palabra tardía* y «Sin elección» son sin duda aportaciones interesantes a un debate autóctono sobre el tema. Son derridianos y, por extensión, heideggerianos, como la mayor parte de la producción crítica actual; como se irá viendo, seguramente sean ópticas donde el enfoque de la obra del autor de *Cambio del aliento* es borroso. Acusa esa incipiente bibliografía en español, especialmente, además, una carencia difícil de compensar: la del conocimiento del sistema celaniano de Jean Bollack.

No obstante, carencias de esa índole se explican hasta cierto punto por el desconcierto que caracteriza la recepción de la reflexión crítica sobre Paul Celan en nuestro país. Hay que recordar que Celan prácticamente no dio, en vida, claves interpretativas y que la edición de sus obras completas ha sido llevada a cabo por exégetas heideggerianos que procedían del estudio sobre Hölderlin. Tanto Amador Vega como Félix Duque toman como referente principal a Otto Pöggeler, discípulo crítico del autor de *Ser y tiempo,* quien defendió el misticismo judío

[8] *Hans-Georg Gadamer,* Poema y diálogo. Ensayos sobre los poetas alemanes más significativos del siglo XX, *Barcelona, Gedisa, 1993; y* ¿Quién soy yo y quién eres tú?, *Barcelona, Herder, 1999.*

presente en la obra del poeta, en parte como respuesta a los indefendibles comentarios que firmó Gadamer. Pöggeler también aparece citado en el texto «El diáleg», epílogo a las versiones de *Atemkristall* que el traductor Arnau Pons publicó en 1995, donde se reivindica a ultranza, quizá excesivamente, el judaísmo del poeta traducido[9]. Sin embargo, Pons ha sido el único, hasta donde llega mi información, en contrastar las opiniones de Pöggeler con las de Bollack. En éste ha reconocido la forma más coherente de leer a Celan.

## 3. El sistema celaniano de Bollack

En la línea de vindicación de la individualidad poética que se distancia de una visión de la historia literaria centrada en escuelas (generalizaciones) y en las especulaciones de signo filosófico, se sitúa la obra de Jean Bollack, quien defiende la práctica de una filología crítica opuesta a la hermenéutica filosófica predominante entre los herederos de Heidegger (desde Gadamer hasta Derrida).

La introducción del discurso crítico de Bollack en el panorama español corrió a cuenta de la revista *Quimera,* que publicó primero una parte de su célebre comentario de *Todtnauberg,* bajo el título «El Monte de la muerte: el sentido de un encuentro entre Celan y Heidegger», para más tarde dedicar dos números especiales a su trayectoria intelectual[10]. El comentario del poema había supuesto la incursión del filólogo francés en el debate entre expertos. Tardó quince años en verse preparado para esa entrada, tiempo durante el cual trató de entender la obra de su amigo muerto, como una especie de reparación a su figura, dado que en vida del poeta no había sabido hacerlo. Quince años para refutar las interpretaciones heideggerianas predominantes[11]. Bollack, después de un estudio exhaustivo del contexto de producción, del producto poético y de la trayectoria del autor vista y entendida globalmente, defiende la interpretación de *Todtnauberg* como una suerte de venganza, que trasciende la escritura –aunque su análisis es de un rigor filólogico completamente escrupuloso– y devie-

[9] *Paul Celan,* Cristall d'alè (Atemkristall), *traducción de Arnau Pons, Barcelona, Negranit, 1995.*

[10] *Jean Bollack «El Monte de la muerte: el sentido de un encuentro entre Celan y Heidegger»,* Quimera, *191, mayo 2002.*

[11] *Ver Otto Pöggeler, «La conversación interrumpida: Celan y Heidegger», traducción de Miguel Sáenz,* Revista de Occidente, *nº 124, septiembre de 1991, págs. 37-58.*

ne un ajuste de cuentas con la totalidad de los responsables del exterminio. En su conferencia de Atenas del mismo año de 1967, Heidegger citó una frase de Nietzsche: «El hombre es el animal aún no constatado», de lo que deduce que la existencia del hombre es insegura. Celan, durante su conversación con el autor de *Ser y tiempo,* le hizo decir lo inhumano delante de un representante de la especie hombre, un testigo, que acompañó a los dos sabios en su excursión, sin alcanzar a comprender la importancia del papel que desempeñaba. El pasado fascista de Heidegger se enfrentaba, en aquella reunión y en el poema que derivó de ella, al pasado de hijo de víctimas exterminadas de Celan. La palabra que debía haber pronunciado el filósofo (¿perdón?) no llegó; sin ella, defiende Bollack que dicen los versos celanianos, no tenía derecho a su humanidad.

A esa conclusión se llega después de un recorrido exhaustivo por poemas, cartas, documentos de la época, declaraciones, bibliografía y otros textos. Se trata de eliminar cualquier divergencia posible entre lo que se espera que diga el poema y la lectura en sí. Intentar no proyectar sobre los textos el *background* personal, sino reconstruir su sentido original, lo que su autor quiso decir y dijo. Una década después llegó el primer libro de Bollack que se publicó en español, traducido por su colaborador el poeta Arnau Pons, quien añadió hasta setenta páginas de material hermenéutico, con el beneplácito del filólogo francés. Se trata de *Piedra de corazón. Un poema póstumo de Paul Celan*[12], excelente introducción al sistema celaniano desarrollado por Bollack, gracias al hecho de que el análisis de la pieza que centra el volumen sea completado con múltiples notas que remiten a otras composiciones importantes, de modo que se ilustra hasta qué punto nos encontramos ante una obra concebida unitariamente.

Una obra que defiende su naturaleza combativa, con la lengua pervertida por el régimen nacional-socialista y con los responsables de la atrocidad. El combate se encuentra, en Celan, tanto en su poesía como en su vida. En París, donde residió como exiliado voluntario, vestía informalmente; cuando debía acudir a Alemania a alguna reunión o a recibir algún premio, lo hacía vestido impecablemente; era implacable también en lo que respecta a cualquier complicidad de algún medio de comunicación o de alguna editorial con autores de signo antisemita, hasta el punto de retirarse de cualquier proyecto

[12] *Jean Bollack,* Piedra de corazón. Un poema póstumo de Paul Celan, *de Jean Bollack, traducción de Arnau Pons, Madrid, Arena Libros, 2002.*

que hubiera de ser publicado por la editorial que había acogido a ese autor sospechoso. El poema escogido por Bollack es especialmente beligerante. Lleva por título «Le Périgord» y les fue obsequiado a él y a su esposa después de los días que pasaron con el matrimonio Celan en agosto de 1964 en el castillo de Baneuil. Se inscribe en un momento biográfico relevante, ya que los coletazos del caso Goll (una acusación de plagio que causó un grave daño psicológico en nuestro poeta) aún estaban presentes, y en aquel mismo año había tenido lugar una dura polémica entre Peter Szondi –amigo común– y Hans E. Holthusen, director del Instituto de Cultura Alemana de Nueva York. Los «molinos de la muerte» de un poema eran, según Holthusen, una metáfora surrealista e injustificada: así se enfrentaban a Celan los epígonos hitlerianos. Szondi, en cambio, defendía en esa expresión la resemantización de un contra-lenguaje: molinos eran llamados los engranajes mortales de Auschwitz; por tanto, la retórica nazi había convertido la palabra en un eufemismo macabro. El título del mismo poema ilustra hasta qué punto es importante para el autor de *Rejas de lenguaje* la dimensión puramente lingüística de las palabras: la etimología de «Le Périgord» es «Petrocorii», donde el poeta seguramente vio dos palabras clave de su sistema poético: piedra (objeto perseguido, a menudo el propio poema) y corazón (memoria).

Quizá la mayor crítica que podría realizársele a la obra de Jean Bollack es que en ningún momento se plantea teóricamente la objetividad que predica. La presupone, no la problematiza. El motivo es obvio: interrogar esa presunta objetividad supondría reconocer sus fallos y reconocer al mismo tiempo que es el sujeto Bollack quien ocupa ese lugar objetivo (e inexistente). Sin embargo, se trata de una trampa necesaria. Me explico: la reivindicación a ultranza del sujeto crítico es una de las causas del desconcierto que reina hoy en día, como se observará a renglón seguido en el análisis de las obras que Derrida o Steiner, entre otros, han publicado en España recientemente; un desconcierto en que las lecturas se acumulan, en vez de seleccionarse, en que la cultura se celebra, en lugar de analizarse. Un desconcierto que lleva a la opinión indocumentada y, por ende, precipitada. Bollack apuesta, en cambio, por la documentación exhaustiva, desde una objetividad que si bien se hace imposible en tanto realidad, es deseable en tanto que ideal. Sólo el objetivo utópico, creador de tensión y de deseo, acerca a una verdad textual.

## 4. Celan divulgado

Evidentemente, todo lo que he comentado a propósito de la trayectoria del filológo francés explica su crítica[13] a la biografía *Paul Celan. Poeta, superviviente, judío,* de John Felstiner[14]. Según Bollack, Felstiner desarrolla el tema de la judeidad del poeta, integrándola en el vasto judaísmo europeo, y la ilustra, a posteriori, con la obra. Ése es el reproche metodológico (e ideológico, no hay método que no imponga una ideología) que puede hacérsele a la biografía. Sin embargo, cabe decir que se trata de un libro documentadísimo, que descarta interpretaciones peligrosas como las de Gadamer y que organiza gran parte del material de que se dispone para poner en paralelo vida y poemas, de modo que su función divulgadora es indiscutible. Una introducción recomendable, pues, al universo celaniano; siempre y cuando no se considere suficiente, sino un primer paso hacia estudios de mayor enjundia y más cercanos a la verdad de los poemas.

El caso de Derrida en *Schibboleth. Para Paul Celan* es de otra índole, pero puede comentarse desde las ideas que se han venido desarrollando hasta ahora. Si para Felstiner lo que no se pone en duda es el papel fundamental del judaísmo en la trayectoria poético-vital, para a partir de él escribir su libro; en Derrida esa concepción apriorística es la de su propio sistema, basado, como es sabido en los conceptos de «diferencia», «huella», «umbral», etc. En esta ocasión se trata de explorar la noción de «fecha» en relación con la epistolaridad y con las implicaciones de la datación de la poesía. Lo que propone a estos respectos es ciertamente interesante (por ejemplo, su análisis de los componentes propios de la datación: el envío dentro de los límites del código epistolar, la precisión del lugar y el tiempo, la firma como promesa o juramento); el problema llega cuando la obra de Celan es puesta al servicio de la ilustración de esas brillantes elucubraciones.

Porque entonces los poemas pierden su singularidad y son forzados a decir lo que se desea que digan, no lo que realmente dicen. Si en *Piedra de corazón* veíamos un análisis pormenorizado de la composición desde la semántica, la sintaxis, la etimología, la historia, la biografía, etc., en el estudio derridiano del poema «Schibboleth» encontramos, en

[13] *Jean Bollack, «Paul Celan: la palabra verdadera, desacralizada»,* Lateral, *nº 93, Barcelona, septiembre de 2002.*

[14] *John Felstiner,* Paul Celan. Poeta, superviviente, judío, *traducción de Carlos Martín y Carmen González, Madrid, Trotta, 2002.*

cambio, una acertada exposición de las implicaciones de la narración bíblica en que se expone cómo esa palabra fue usada como contraseña, pero un insuficiente comentario de los versos. El estilo es el *boomerang* del filósofo francés: «Debe exponer su secreto, arriesgarse a perderlo para guardarlo. Emborronar, pasándola y repasándola, la frontera entre legibilidad e ilegibilidad. Lo ilegible es legible como ilegible, ilegible en tanto que legible, he ahí la locura que quema una fecha por dentro» [pág. 68]. Se cultiva aquí, por tanto, una concepción mistérica de lo poético (el paralelismo, más adelante, se establecerá entre Blake y Celan). La misma estrategia –dibujar círculos concéntricos alrededor del tema explorado– y los mismos instrumentos conceptuales se aplican tanto a la relación de la noción de huella en relación con la teología negativa (en *Cómo no hablar. Denegaciones*) como a la investigación en una poesía crítica y antiteológica. Una poesía que recurre a estrategias formales propias de la negatividad, presentes en la modernidad desde cuanto menos Baudelaire, y a los marcos de la oración o de la plegaria, porque combate esas tradiciones poético-religiosas en que la violencia (sobre todo antisemita, recuérdese que ya Lutero convocó a la aniquilación de los judíos) desde dentro.

En *Gramáticas de la creación*, George Steiner toma casi como *Leitmotiv* una declaración de Celan: «No he sido nunca capaz de inventar», para reflexionar sobre las dificultades de la creación, desde unas convicciones de corte espiritual: «Pero igual que los movimientos tectónicos casi imperceptibles de la profundidad de la tierra separan y remodelan los continentes, así las fuerzas que emanan del eclipse de lo mesiánico encontrarán una forma de manifestarse. Las gramáticas del nihilismo parpadean, por decirlo así, en el horizonte. Los poetas lo expresan de forma precisa»[15]. Es decir, los poetas son visionarios, seres privilegiados con una conexión mágica con el mundo. Steiner hace suya, cinco páginas más tarde, una afirmación de Boccaccio en su *Vida de Dante:* «Afirmo que la teología y la poesía se puede decir que son una única y misma cosa; en efecto, aún digo más: que la teología no es más que la poesía de Dios». Por ese motivo considera tan importante la frase de Celan, porque la sacraliza, para ver en ella una pista, un indicio de algo que afecta trascendentalmente a la situación actual de las artes y el pensamiento. Me parece respetable el giro que ha dado el pensador desde sus orígenes aferrados a la lingüística y a la textualidad

[15] *George Steiner,* Gramáticas de la creación, *traducción de Andoni Alonso y Carmen Galán, Madrid, Siruela, 2001, pág. 20.*

hasta sus ideas actuales de tono más religioso y abstracto, en el contexto de crisis de nuestro cambio de milenio. Sin embargo, de nuevo la intención de una vida y de una obra es traicionada. El «no he sido nunca capaz de inventar» remite seguramente a un rechazo de la *creatio ex nihilo* que se puede desprender de algunas poéticas del idealismo germánico; Celan recrea el alemán de los verdugos de sus padres y lo hace mediante un contralenguaje y una contraliteratura, respuestas a palabras preexistentes y a textos escritos tanto por los autores que reivindica (Kafka, Mandelstam, Lichtemberg, Heine ...) como por los que combatía (Eckhart, Hölderlin, Rilke, Goll ...). No hay teología, ni positiva ni negativa, en su poesía profundamente humana.

## 5. Conclusiones

Espero que se haya entendido que tras este breve panorama de la recepción de la poesía de Paul Celan en España no hay ninguna voluntad de crítica destructiva de las obras de Vega, Cuesta-Abad, Derrida o Steiner, por citar a algunos de los autores tratados. Al contrario: sus aportaciones en algunos ámbitos han sido notables y la visión multidisciplinaria, de extracción tardohumanista, es sin duda necesaria en estos días en que el conocimiento se ha fragmentado, debido a la especialización, en demasía. Pero sí merece la pena llamar la atención sobre las dificultades que plantea hablar sobre la obra de Paul Celan sin la debida documentación; los errores en que incurre un discurso de corte generalista al enfrentarse a poéticas tan codificadas como la que nos ocupa, sobre todo si ignora, como es el caso, las aportaciones fundamentales de Peter Szondi, Jean Bollack y otros especialistas que han trabajando tenazmente en el análisis de todos los niveles en que se divide todo texto, desde el sintáctico hasta el contexto de producción. Ese tipo de ninguneos no son siempre justificables. Steiner, más atento que su colega Bloom a la exégesis sobre Celan, es posible que conozca las aportaciones bollackianas, aunque no hayan sido introducidas en el ámbito anglosajón (habría que analizar las causas de esa doble ausencia: en el discurso crítico de Steiner y en el mercado editorial anglosajón). El caso de Derrida es aún menos explicable, porque conoce las aportaciones de Szondi y Bollack al celanianismo, pero no las cita.

Ha escrito George Steiner al final de *Errata. Una vida a examen:* «El erudito –el uso del término inglés *polymath* denota un desprecio especial– despierta hoy desconfianza. Tiene pocos amigos. Puede co-

meter errores y tener descuidos, triviales o corregidos de inmediato, pero de un tipo que exaspera al especialista, que siembra la duda sobre el conjunto de su trabajo. En ocasiones he prestado poca atención al detalle, a las discriminaciones técnicas. La impaciencia, la reticencia a someter la obra en curso al escrutinio de un experto, la presión de los plazos y las plataformas –públicas demasiado numerosas, demasiado diversas– ha echado a perder textos que podrían haber sido, al menos formalmente, intachables»[16]. Jean Bollack tardó quince años en atreverse a publicar un ensayo sobre la obra de Celan. Una y otra posición, antagónicas sin duda, merecen reflexión.

Barcelona, junio de 2003.

POST-SCRIPTUM (mayo de 2004)

En 2004 se ha publicado un libro fundamental de Jean Bollack sobre poesía contemporánea: *Sentido contra sentido* (traducción de Ana Nuño, Madrid, Arena Libros, 2004), poco después de la aparición de *Los poemas póstumos* de Celan (traducción de José Luis Reina Palazón, Madrid, Trotta, 2003), que reúne 476 poemas que Celan no destinó a la publicación pero tampoco destruyó, como era su costumbre cuando algún texto no era dado por bueno. En esa edición se lee una nota de su autor, el traductor del poeta al español más difundido, que dice: «Mi labor va dedicada a mis amigos, los especialistas celanianos, doctor Hans Michael Seller, Berlín, y doctor Meter May, Francfort y a la memoria de José Ángel Valente». Reina Palazón citaba a Bollack en la «Nota sobre esta edición» de *Obras completas* (la traducción canónica, premio nacional incluido): catorce obras celanianas suyas; extrañamente –o quizá no tanto–, en cambio, no cita la versión española de *Piedra de corazón* a la hora de traducir «Le Périgord» en *Los poemas póstumos;* aunque afortunadamente en esta ocasión sí cita correctamente el original de Bollack *(Pierre du Coeur. Un poème inédit de Paul Celan «Le Périgord»),* porque en la bibliografía que preparó para *Obras completas* se confundía y reproducía «Le Périgord» como ubicación de la editorial Pierre Fanlac, que edita desde Cognac, de modo que podía leerse: «Bollack, Jean, *«Pierre de coeur»*. *Un poème inédit*

[16] *George Steiner,* Errata. El examen de una vida, *traucción. de Catalina Martínez Muñoz, Madrid, Siruela, 1998, pág. 193.*

*de Paul Celan,* Le Périgord, Fanlac, 1991». Evidentemente, estos deslices los cometemos todos los que nos dedicamos a las letras. Si hablo de ellos no es por una beligerancia estúpida, sino porque llaman la atención sobre dos puntos que señala la propia solapa de *Obras completas:* «Ningún poeta contemporáneo ha sido interpretado y traducido de manera tan detallada y extensa como Paul Celan» y «vierte por primera vez al castellano y a una lengua extranjera toda la obra de Paul Celan, su poesía así como su prosa».

En este tiempo he tenido acceso a otros libros que no conocía, como *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales,* de Enzo Traverso (traducción de David Chiner, Barcelona, Herder, 2001), cuyo capítulo dedicado a Celan, que se sitúa críticamente en el contexto de otros artistas y pensadores como Améry o Adorno, es sugerente y recomendable como primera aproximación a la figura del poeta. Según era de esperar, he podido comprobar también que la caótica recepción de Celan en España ha tenido repercusiones en otras lenguas, como se observa en la antología *Cristal* (São Paulo, Iluminuras, 1999), a cargo de Claudia Cavalcanti, que en su prólogo cita como referencias las traducciones de Munárriz, Boso y Valente. La influencia de éste, como se ha podido observar en las páginas precedentes, sigue siendo determinante en la recepción de la obra de Paul Celan en España. Sólo el examen crítico de ella puede reconducirnos a un camino hermenéutico más justo para con sus poemas.

# Democracia y desarrollo integral

*Francisco Sanabria Martín*

En un trabajo anterior me ocupé de la pobreza y la desigualdad[1] en nuestro mundo de hoy y de alguna de sus causas y efectos principales, fueran de carácter material o inmaterial. Estos últimos no quedaron agotados: los aspectos políticos y sociales juegan un papel determinante como ahora se verá.

**1.** Para ello debo empezar desafortunadamente con otros datos negativos, pero no materiales: los Estados surgidos de la descolonización entre julio de 1956 y 1966 fueron cerca de cuarenta situados en África, Asia, Sudamérica y los océanos Atlántico, Índico y Pacífico. En los diez años siguientes se añaden once más[2]. Pues bien, entre esa cincuentena de Estados sería difícil encontrar algo parecido a un régimen democrático con pluralismo y sistema de libertades públicas y derechos humanos, y en muchos de ellos ni siquiera nada que justifique su título de Estados al modo como lo ha sido, y es aún, esta construcción política en Occidente.

Basta con mirar un mapa político de Asia para comprobar que los sistemas democráticos son minoría: la confusa situación de la casi media docena de repúblicas postsoviéticas hace juego con los Estados del Sureste asiático, no digamos ya con Afganistán o la China comunista. Lo cierto es que resulta más fácil y más corto que lo anterior hacer una enumeración de países de corte democrático como Japón, Taiwán, Corea del Sur y pocos más, y comprobar de paso que en éstos el PIB es notablemente superior, como lo es también la renta *per capita* que en los autoritarios y dictatoriales; lo muestra de manera paradigmática, como muestra también las ventajas de la libertad para el bienestar y el desarrollo, el caso de las dos Coreas, la del Sur con sus imperfecciones tiene que echar una mano a su vecina del Norte, añadiendo ayudas suyas a las que ya presta el Programa Mundial de Alimentación de la

[1] *V.* Cuadernos Hispanoamericanos, *nº 651-652, año 2004.*

[2] *V. Carlos Robles Piquer, «Descolonización y nuevos países» en* Balance del siglo XX, *Colección Veintiuno, Madrid 2002, pp. 317 ss.*

ONU para paliar el hambre de esa Corea septentrional despótica y corrompida, pero empeñada en ser potencia nuclear.

Por lo que toca a África Subsahariana el panorama es aún mas triste. Los cuarenta y seis países que la componen están dominados en general –considérense los casos de terror en Nigeria, de confusión en Somalia, de masacres en el Congo, de rivalidades entre Ruanda y Uganda– por dictaduras, sistemas pseudorrevolucionarios, jefecillos crueles, desgarros tribales, luchas civiles, obras tan faraónicas como inútiles que, con la evasión de capitales de los que dominan el poder, con los robos descarados en sus economías de corrupción, son la fuente de deudas externas, que luego se exhiben como lacras derivadas solamente de un capitalismo salvaje y una explotación de Occidente, que en alguna de sus peores manifestaciones ayuda lamentablemente a mantener estas situaciones con reprobables tácticas económicas y laborales.

Pero, ¿se explica también así que muchas familias camboyanas se vean obligadas a traficar con su propios hijos, que son trasladados a países vecinos, como Tailandia, para ser explotados sexual y laboralmente? ¿Así se explica asimismo la esclavitud infantil a la que están sometidos mas de 200.000 niños en África occidental, que van de Benin, Togo, Malí y Burkina Faso hacia los campos de trabajo de Gabón, Nigeria, Camerún, Guinea Ecuatorial y Costa de Marfil con consentimiento cuando no connivencia de los Estados implicados, como en Togo donde los sátrapas políticos impiden la entrada de cooperantes? Mas aún, muchas familias camboyanas se ven obligadas a traficar con sus propios hijos, que son trasladados a países vecinos., como Tailandia, para ser explotados sexual y laboralmente. ¿Hay explicación válida para la presencia de más de 300.000 niños soldados en 30 conflictos distintos, a consecuencia de los cuales murieron otros dos millones, y más de seis han quedado discapacitados?[3] ¿Qué diremos de los 20 millones de adultos desplazados en esas guerras, el millón largo de huérfanos que han producido, o los cerca de 10 millones de muertos o lesionados por minas antipersonales, repartidas por 60 países?

Un repaso superficial al mundo árabe, al menos el mediterráneo y el de Oriente Próximo, no da mejores resultados: conforme a datos del Banco Mundial, las Naciones Unidas y *Freedom House,* de los dieci-

[3] *La ONG* Human Rights Watch, *colaboradora de N U en un informe presentado a Kofi Annan señala que en 2003 ha aumentado el número de niños soldados, tanto en ejércitos regulares cuanto en grupos paramilitares y guerrillas separatistas.*

siete países contemplados, trece carecen enteramente de libertad de prensa y en los cuatro restantes se la califica de «parcial». En una escala de libertades civiles que se mueve entre 1 punto como máximo y 7 como mínimo, cuatro Estados se hallan en ese mínimo, otros cuatro están en el 6, siete reciben un 5, dos un 4, y ninguno alcanza ni el 3, ni el 2 y, como se comprenderá, menos aún el 1 sobresaliente[4].

En Iberoamérica la situación es variopinta y tras una ola de democratización de sus regímenes políticos más endurecidos, se advierten tentativas de retroceso preocupantes, dejando aparte, claro está, el singular caso de Cuba. En esta área hispana, sin embargo, lo preocupante de verdad es la corrupción, ya histórica, existente en grados diversos, algunos muy elevados, que mal administran el país, detraen recursos de un empleo eficaz, evaden capitales y crean deudas externas cuyas consecuencias recaerán sobre el sufrido pueblo que soporta unas oligarquías de difícil calificación. Todo eso entre otros muchos efectos disfuncionales, por llamarlos amablemente. Nace así un creciente desencanto con la democracia y un escaso respeto de los ciudadanos hacia quienes desempeñan cargos públicos y hacia los partidos políticos. El nivel medio de satisfacción con la democracia bajó de un máximo del 35% a un 25% en 2001 y a un 27% en 2002[5].

Pero no son los únicos ni acaso los peores y basta con mirar incluso en la propia casa nacional, europea, occidental, aunque la gran diferencia sea que en estos pagos es marginal, antes o después perseguida, y cuando no es castigada, al menos impedida para nuevos recorridos fraudulentos. Queda camino que recorrer: ahí está el ejemplo de Turquía que para entrar en la U E precisa acabar con la corrupción y sanear sus servicios de policía y seguridad; sobre ambas cosas, pese al deseo explícito de pertenencia a la Unión, parece haber dudas razonables. E insisto en que no son ni las únicas ni las peores muestras que podrían darse.

**2.** De todo cuanto acaba de decirse se deduce que nos hallamos ante un panorama muy complejo que no se liquida ni con generalizaciones exculpatorias ni con generalizaciones acusatorias. Pertenecen al primer género las que pudieran provenir de un liberalismo egoísta, más egoísta y ciego que liberal, que supusiese que si son pecados ajenos los

[4] Newsweek, *septiembre 2001.*

[5] Cfrs. *Varios,* La política importa. Democracia y desarrollo en América Latina, *Banco Interamericano de Desarrollo, Washington D C, 2003, en especial el Capt 11, «Las principales tendencias de reforma democrática», pp. 285 ss.*

productores de miseria, que los resuelvan los propios pecadores que la provocan; postura injusta, inhumana, falsa en ocasiones, falta de ética siempre y, por otra parte, peligrosa y potencialmente explosiva. Pertenecen al segundo género las simplificaciones fáciles que buscan chivos expiatorios en el capitalismo y la técnica invasora, por lo demás tan abstractos que hay que concretarlos en, por ejemplo, las malvadas multinacionales. No todas ellas santas, ciertamente, y algunas claramente malvadas: la Iglesia Católica ha pedido a los grandes laboratorios que dominan este mercado el abaratamiento de los fármacos contra el sida, cuya carestía puede producir un auténtico genocidio en el mundo no desarrollado.

Con todo, ¿sólo en las multinacionales está la culpa? Me pregunto qué debemos concluir tras una comparación entre la renta *per capita* de los países del Próximo y Medio Oriente y los más de cien millones de euros que el rey Fahd de Arabia Saudí gasta cada mes de estancia en Marbella para ventaja indiscutible del turismo español. ¿Será también esto capitalismo salvaje y liberalismo desenfrenado? ¿Lo serán los palacios sin cuento que poseía y habitaba Sadam Hussein, y no menos los que edifican para sí algunos líderes políticos y religiosos del Islam, equilibrados, eso sí, con la erección de majestuosas mezquitas, a la vez centros de propaganda *wahhābī*? ¿Lo será que el Presidente de una República Centroamericana, de cuyo nombre no quiero acordarme, porque gracias a Dios ya no gobierna, manejara espléndidas motoras y yates en el lago territorial y se desplazara en avionetas «privadas» para su recreo y el de su familia, en tanto leíamos en la prensa que algunas gentes de su país veían con terror que los ratones habían raído los dedos de los pies de sus niños? ¿Capitalismo y liberalismo o despotismo y corrupción? ¿O asociación de todo ello en algunas casos? Un triste ejemplo: los miembros permanentes del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas (EE UU, Reino Unido, Francia, Rusia y China) son los responsables del 88% de las exportaciones de armas convencionales[6].

De nuevo, complejidad. Alguien tan poco sospechoso como un misionero comboniano es el autor de estas consideraciones: «No es fácil encontrar soluciones a las tragedias de estos pueblos, porque los elementos culturales, religiosos, el mundo de valores y tradiciones influye en la vida cotidiana de los pueblos. Es fácil denunciar las relaciones

[6] V. Informe Vidas Destrozadas. La necesidad de un control estricto del comercio internacional de armas. *Amnistía Internacional e Intermón Oxfam, 2003.*

Norte-Sur, pero construir algo en positivo es extremadamente difícil. La ecuación de que son pobres porque son explotados y se les arrebatan sus riquezas hoy habría que descartarla»[7], lo que no quiere decir ciertamente que la explotación no exista en dosis diversas, pero es más efecto que causa del atraso y la corrupción. En esa línea, el representante de la Santa Sede en la Cumbre de Johannesburgo (agosto-septiembre 2002), el arzobispo Renato R. Martino, en una intervención muy crítica para el Primer Mundo, señaló también que no hay desarrollo sostenible sin cambio en el estilo de vida de unos y otros[8]. Lo que asimismo corrobora Fernando Savater con palabras muy duras: «...no hay peor paternalismo (ni más clara convicción de la superioridad occidental) que la de quienes explican todos los males de los pueblos sojuzgados exclusivamente por la omnipotente maldad de los pueblos ricos, sin analizar también ingredientes nativos como el aferramiento a tradicionalismos religiosos que excusan o exigen despotismos políticos. Quienes consideran que la teocracia forma parte de la respetable «identidad cultural» de algunos pueblos deben estar dispuestos a aceptar también como rasgos típicamente folkclóricos de tales bienaventurados la miseria y el analfabetismo»[9].

Y sin embargo sólo el par capital-técnica logra conseguir ventajas competitivas que resultan definitivas para la prosperidad económica de los pueblos. ¿De qué depende el crecimiento? –se pregunta el profesor Pampillón–, de la inversión y de la tecnología, y éstas a su vez de la creación de empresas»[10]. Por tanto, a largo plazo, no puede haber desarrollo económico en un país sin un tejido empresarial fuerte y competitivo». Esos factores son los que, a su vez, procuran la mejoría general de las naciones, lo que puede comprobarse con un simple vistazo a la realidad: es esa falta de adopción de nuevas tecnologías la que ha producido el trágico retraso del Sureste asiático y de África subsahariana.

Naturalmente que esas transformaciones no acontecen sin disfunciones inevitables, sobre todo en los primeros momentos –destrucción

[7] *Hno. Fernando Acedo, «Experiencia agrícola» en* Mundo Negro, *enero 2004, p. 58. Escribe desde Teticha, Etiopía, y añade: «Para mí no es una cuestión de un pan a repartir, más bien se trataría de un pan a producir. Es cierto que muchos males de África han venido del exterior, pero las raíces del subdesarrollo se encuentran también en la falta de capacidad profesional y en la dificultad de adaptar los ritmos tradicionales de la vida a los ritmos de producción y el trabajo moderno».*

[8] Cfs. *«Alfa y Omega» en* ABC, *12.9.02, p,. 24.*

[9] *F. Savater, «La civilización y Lady Mary» en* El País, *20. 10. 0 1, p. 22.*

[10] *Rafael Pampillón, «Ayuda al desarrollo y crecimiento económico», en* Retos de la cooperación para el desarrollo, *Colección* Ventiuno *de libros, 2002, pp. 35 ss.*

de empleo tradicional o paro por falta de cualificación laboral, por poner un ejemplo– remediables mediante aplicaciones graduales de los nuevos métodos de trabajo, reciclaje de trabajadores, protección social, etc. Pero al tiempo, abandonar los viejos sistemas de producción es muchas veces abandonar formas de vida y de cultura tradicionales, lo que tiene asimismo un precio social y humano digno de consideración. Con todo, si es cierto que la tecnología, en especial las nuevas tecnologías derivadas de la revolución digital están sacudiendo, incluso en el mundo desarrollado, la cultura, la sociedad y la política, esas sacudidas son para bien, en general. Así, extienden y mejoran la educación, y al incrementar el poder y la autonomía de los individuos, ayudan a la movilidad laboral, mejora las aspiraciones e inquietudes de los individuos y equilibra la relación entre el pueblo y sus gobernantes.

En todas estas perturbaciones que pueden generarse, analizadas con detenimiento por economistas, sociólogos y antropólogos, se refugian también alborozada y alborotadamente –aunque con mas tiento a partir de los sucesos del 11 S, como comprobamos en Monterrey o en las manifestaciones «autónomas» de Bombay poco después[11]– los movimientos antiglobalización de los que forman parte tanto gentes generosamente interesadas por el Tercer Mundo cuanto sectores automarginados que luchan como lo hacían los chicos del 68 contra el Sistema, o restos de una izquierda marginal y aflorante que intenta practicar un internacionalismo de corte soviético cuyos resultados ni en la URRS ni en los lugares del Tercer Mundo donde se aplicaron arrojaron resultados que no fueran repetir por otros métodos la pobreza y la desigualdad.

**3.** El capital, bien se sabe, puede llegar de fuera –así ha ocurrido en casos tan conspicuos como el despegue de los EE UU en el siglo XIX y otros tantos más– pero siempre que el capital encuentre en el lugar de destino condiciones para fructificar. Y en muchos casos ésta es casi una patética petición de principio, porque, ¿qué se encuentra en los países no desarrollados? Aparte de los datos materiales poco confortantes de que antes se hablaba, están los no materiales, desde el ejercicio despótico del poder hasta el analfabetismo del que se dieron algunas cifras.

Quizás convenga recordar, al llegar a este punto, que vivimos en una Sociedad del Conocimiento, anunciada y bautizada así hace unos años por Peter Drucker, que aunque en 1993 la tratase como Sociedad

*[11] Con aspectos sin duda positivos para la lucha contra la injusticia, la guerra, el terror y la democratización necesaria.*

Postcapitalista[12], advertía ya de que el saber era el eje en tomo al cual se movía la economía. Hace muy poco afirmaba: «La sociedad próxima será una sociedad del conocimiento. El conocimiento será el recurso clave, y los trabajadores con conocimientos serán el grupo dominante entre las fuerzas de trabajo»[13]. Pues bien, si echamos un vistazo a dos instituciones cuyo fluido funcionamiento resulta imprescindible para conseguir conocimientos y despegar y sostenerse en el despegue, como son la educación y la comunicación, tampoco hay mucho que aplaudir. Cabe entonces preguntarse con alguna razón, ¿qué posibilidades puede ofrecer un sistema social cuyos subsistemas de educación y comunicación sean raquíticos? Pero vayamos a los datos reales, necesariamente muy sucintos para no hacer la relación aburrida y poco inteligible.

Las tasas de escolarización son en los 41 países de África subsahariana, para Primaria, del 37% como media en trece de ellos, menos aún si son niñas; y para Secundaria, sólo cuatro llegan al 50%, menos asimismo si son niñas. En Asia central y meridional las cosas van mejor excepto en el caso de las repúblicas ex soviéticas y Afganistán, Pakistán, Mongolia y Laos cuyas cifras hacen juego con las africanas.

Entre tanto, la ecuación –dada en porcentajes respecto al PIB nacional respectivo– entre el gasto público en educación y el gasto público militar es de 4'8 y 11'3 en Kuwait; de 3'9 y 12'2 en Omán; de 0'9 y 3'0 en Sudán; de 1'8 y 4'5 en Pakistán; de 4'8 y 6'2 en Etiopía; de 3'4 y 8'1 en Burundi; de l'0 y 3'6 en Sierra Leona; de (¿) y 27'5 en Eritrea. Quizás no venga mal, para mejor comprensión de estas desproporciones, dos datos comparativos: la relación para Estados Unidos es de 4'8 y 3'1 y para España es de 4'5 y 1'8, justo la inversa a Pakistán.

La Unesco cifró en cien periódicos por mil habitantes el límite entre desarrollo y subdesarrollo en este campo. Pues bien, en África subsahariana, excepto Namibia, los demás no llegan a los 30/000, y cinco de ellos tienen que conformarse con 1/000. En Asia Central y Meridional los países se mueven entre los seis y los veinticinco por mil. Aparatos de radio y de televisión –la media en Europa occidental está entre 500 y 1.000/000 para radio y entre 450 y 500/000 para televisión– hay menos de cien por mil en dieciocho de los cuarenta y un países contemplados para radio, y menos de cien televisores en todos ellos, y en cinco se hallan por debajo de diez aparatos por mil habitantes. En Asia

[12] *Peter F. Drucker,* La Sociedad Poscapitalista, *Barcelona 1993.*
[13] *Peter F. Drucker, «The next society», en* The Economist. *3.11.01.*

central y meridional las cosas son algo, sólo algo, mejores: con menos de cien radios en ocho países y con menos de cincuenta televisores en muchos de ellos.

Los datos de telefonía fija o móvil, de ordenadores o de uso de Internet son tan exiguos que no merece la pena mencionarlos[14]. Una vez más, entre mundo y mundo se abre un vacío comunicativo: sólo en Manhattam hay más líneas telefónicas que en toda el África subsahariana, y mientras en la OCDE la dotación es, según países, de 523 a 597 teléfonos por mil habitantes, en los Países Árabes es de 76/000, en Asia oriental es de 122/000, en Iberoamérica es de 162/000, en Asia Meridional es de 38/000, en Asia del suroeste es de 151.000 y en Europa Central y Oriental y en la CEI es de 224/000. Y asimismo una «brecha digital»: el 20% de la población mundial controla nada menos que el 93% de la red informática y la cota de penetración en los países más pobres es sólo del 1%. Los 400 mil habitantes de Luxemburgo comparten más ancho de banda que los 760 millones del continente africano, donde uno solo de cada 130 subsaharianos podían usar un ordenador en 2001. En la Cumbre Mundial de Naciones Unidas sobre la Sociedad de la Información (10 a 12 de diciembre, 2003), en la que los avances fueron mínimos, el Presidente de Ruanda, Paul Kagame, dijo, «no se trata de tener que elegir entre la penicilina y el pentium, sino de avanzar en paralelo»; bien, bien, pero ¿quiénes?

Las posibilidades de educación y formación profesional que procuran, incluso a los mas pobres, las nuevas tecnologías de la comunicación (NTC) resultan en consecuencia lamentablemente escasas.

**4.** Desde diversos foros se ha destacado que por importantes que sean, y lo son, el capital y la técnica para lograr el desarrollo, no son la única arma para la lucha contra el hambre y la pobreza, en el sentido amplio que hemos dado a este último término, y la desigualdad. Tanto o más importante es el ejercicio de las libertades, propio de los regímenes democráticos que garanticen la expresión libre, el derecho de propiedad y la salvaguarda de los derechos políticos. Eso mejora, sí, la calidad de vida, pero asimismo el bienestar material[15]. Como antes señalé, hay una proporción directa entre tiranía y atraso, entre opresión y hambrunas, que ocurren habitualmente –no es casual– en los contornos dictatoriales, y no siempre por escasez o falta de recursos sino por el

[14] *Todos estos datos están tomados de UNESCO,* Informe Mundial sobre la Cultura, *Madrid 1999.*

[15] *V. Juan Velarde, «La pobreza de los pueblos», en* ABC,*16.12.01.*

desigual reparto y acceso a los mismos, que puede llegar a ser en muchos casos material de apropiación y enriquecimiento de las minorías opresoras[16].

De donde cabe concluir que si toda ayuda a los países sin desarrollar es poca, toda precaución en el cómo se proporcione tal ayuda es también poca. Si es cierto que el infierno está empedrado de buenas intenciones, en este caso puede estar empedrado además de ingenuidades y torpezas. Ambas se producen en los casos de la filantropía reblandecida que cree resolver las cosas con ayudas ocasionales o emergentes, al modo como algunos creen paliar la marginación dando limosna a un mendigo. No es mejor método el que intenta aplicar esquemas derivados directamente de ideologías cerradas y totales, cuyos resultados reales son bien conocidos a estas alturas y que, sin embargo, no están del todo muertas, porque la idea de Lenin en *Imperialismo, estadio supremo del capitalismo,* aunque sea insostenible científicamente, «resulta muy útil como banderín de enganche»[17]. Acaso las soluciones mejores sean las técnicas resultantes de un análisis objetivo, aunque no necesariamente frío, de cada situación concreta, los males que han de paliarse y las circunstancias que los provocan.

**5.** Por supuesto que también aquí se dan tendencias diversas y sucesivas, aunque no siempre excluyentes. Así, desde la década de los cincuenta, en la que se manifiestan el interés y la sensibilidad por estas cuestiones en el plano internacional y entre los países mas afortunados, se manifiestan cuatro momentos con énfasis distintos. Entre 1950 y finales de los setenta se pone el acento en el «desarrollo», entendiendo por tal las reformas estructurales y el protagonismo de la acción estatal. Deriva, claro está de los acuerdos de Bretton Woods y mira a un mundo empobrecido por la II Guerra Mundial.

Entre fines de los setenta y 1995 –período en el que por cierto España pasa de ser receptor de ayudas a dador de ayudas–, se opta por la «gobernabilidad», esto es, el cambio, mejora y estabilidad de las insti-

[16] *Es ilustrativo el trabajo de Edmundo Jarquin,* Democracia y Desarrollo: Impacto de la política en el desarrollo, *documento presentado en el «Seminario sobre Democracia y Desarrollo», Valladolid, 7 y 8 de marzo de 2002. Son elocuentes los cuadros comparativos que adjunta, basados en datos del Fondo Monetario Internacional, sobre las relaciones entre PIB, Índice de Desarrollo Humano, id de Pobreza (ambos del PNUD), esperanza de vida, educación, índice GINI, corrupción y gobierno eficiente.*

[17] *Francisco Cabrillo,* Grandes errores en economía, *Minerva, Madrid, 2001. Es muy recomendable en este sentido la lectura del artículo de Carlo María Santoro, «La tragedia de la modernidad», en* Veintiuno, Revista de Pensamiento y Cultura, *nº 52, Invierno 2001/02, pp. 41 ss.*

tuciones; responde al momento de los cambios iberoamericanos y a los que fueron anticipo de la caída del Muro. Se persigue sobre todo el fomento y apoyo de prácticas idóneas de buen gobierno y se debate entre un papel preponderante de los Estados o un papel preponderante de la sociedad[18]. Cierto es que en los supuestos de debilidad manifiesta o patologías apreciables en instituciones tales como la Justicia, la seguridad y la policía, la administración financiera, el sistema fiscal y tributario[19], una función pública eficaz y eficiente, un régimen de libertades públicas, en especial la de información, todo eso, precisa la fortaleza estatal como árbitro y garante[20], siempre que ello no implique intervención y estatalismo[21].

De entonces, 1995, a acá el objetivo preferente es la «lucha contra la pobreza», unánimemente proclamada por el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional a la vista de los 1.200 millones que viven con menos de un dólar por día y los otros tantos millones que no van a la escuela, todo lo cual representa una cuarta parte de la humanidad. La escasez de oportunidades, la privación de sistemas de seguridad, salud y educación, el paro, la marginación de la mujer se dan como consecuentes. Y cabe añadir que tales situaciones suelen ir siempre acompañadas de exclusión social, falta de participación en la vida pública, intolerancia, opresión y tiranía.

La «lucha» es contra todo eso, pero sin llegar a olvidar que, como algunos estudios realizados por el Banco Mundial han puesto de manifiesto como «el crecimiento económico es bueno para los pobres»[22]. Los avances viene por ahí, pero están a su vez condicionados por la distribución de la renta preexistente, de modo que en países con gran desigualdad la operación primera sería una redistribución mínima; más aún, como señala J. Alonso[23] : «Si se quiere acabar con la pobreza es necesario impulsar políticas de crecimiento favorecedoras de la equidad social».

Las Naciones Unidas, en esta materia, han propuesto en 2003, *dieciocho Objetivos de Desarrollo Humano del Milenio* de entre los que

[18] *V. Alfonso Portabales Vázquez, «La experiencia española en las acciones de transformación del Estado y buen Gobierno.– Desde la óptica de la Cooperación Internacional», en* Retos de la cooperación para el desarrollo, *Veintiuno, Colección de Libros, Madrid, 2002, pp. 71 ss.*

[19] *El* PNUD 2003, *p. 80, hace notar que «uno de los mayores problemas de muchos países es que las personas ricas no pagan impuestos directos».*

[20] *Joan Prats,* La rehabilitación del Estado en América Latina, *citado por A. Portabales en el artículo referido en la nota anterior 18.*

[21] *Remito a lo dicho en nota 9.*

[22] *Estudio de D. Dollar y A. Kray,* Growth is good for the poor, *Banco Mundial, 2000.*

[23] *Obra citada en nota 3.*

destacan ocho como prioritarios: erradicar la pobreza extrema y el hambre, lograr la educación primaria universal, conseguir la igualdad de género y la autonomía de la mujer, reducir la mortandad infantil, mejorar la salud materna, luchar contra el sida, lograr la sostenibilidad medioambiental y que la globalización lo sea para el desarrollo.

Cabría hablar en el momento actual de una inflexión en el enfoque de la ayuda al desarrollo condensada en un punto principal: la importancia que se concede a la sociedad civil, tanto en los países de ayuda como en los de recepción de la misma; en éstos últimos se procura el protagonismo de los destinatarios, la participación activa de las gentes en los cambios económicos, sociales, culturales, políticos, lo que de paso les hace más críticos y reflexivos con las medidas y no dóciles y pasivos acatadores de lo que los poderes dispongan. En ambos casos, de modo particular en el primero, cabe destacar el cada vez mas potente mundo de las ONGI), estimadas con justeza como Tercer Sector.

Los enfoques sucesivos de ayuda no han sido necesariamente excluyentes y dependen del lugar, la situación concreta, las circunstancias y, claro está, las emergencias. Me limitaré a señalar que en la actualidad está superado, aunque no excluido, el puro desarrollo material, las ayudas se extienden a luchar contra la pobreza entendida en ese carácter amplio ya mencionado; adquiere relieve especial la ayuda crediticia, el alivio y condonación de la deuda externa y los programas de cofinanciación pública y privada para afrontar proyectos de mayor envergadura; en fin, no se descuida la sensibilización sobre el desarrollo tanto en países donantes como donatarios. Naturalmente, siguen en pie los auxilios alimentarios y médicos, emergentes o no, para situaciones críticas: ayuda humanitaria y desarrollo sostenido se complementan entre sí[24].

**6.** Como afirmaba en mi artículo anterior, «pobreza y desigualdad nos rodean, dentro y fuera de nuestros ámbitos inmediatos. No podemos desentendemos de su alivio y solución. Ni cabe caer en pesimismos y denuncias más ruidosos que eficaces, ni cabe solazarse con lo que ya hacemos[25], que es sin duda mucho más de lo que se hacía algunos años, no tantos, atrás»[26]. Si cabe confiar en que un mejor conoci-

[24] *La Agencia Española de Cooperación Internacional, que inició sus actividades en 1988, ha seguido en general, me parece, las líneas que he enunciado, con dos prioridades no excluyentes, una geográfica: Iberoamérica por razones obvias, y otra sectorial: la llamada gobernabilidad democrática, y siempre, creo, la lucha, con tantas vertientes, contra la pobreza.*

[25] *Debe señalarse por justicia que la Unión Europea aporta más del 50% de la ayuda mundial al desarrollo.*

[26] *V.* Cuadernos Hispanoamericanos, *nº citado.*

miento de los problemas que atañen al mundo, y que es hoy más extenso e intenso que en el pasado gracias a la complitud y rapidez de nuestro sistema comunicacional moderno, ha despertado y mantiene una sensibilidad hacia las injusticias, o la inhumanidad, derivadas de la pobreza y la desigualdad y un ánimo real y práctico de remediarlas[27], tanto por parte de las organizaciones internacionales –financieras, como el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial, los bancos regionales de fomento, o no financieras, como las Agencias de Naciones Unidas, las organizaciones regionales para el desarrollo–, los Estados, las Iglesias y sus organizaciones filiales y, lo que es tanto o mejor, por la sociedad, por los particulares, solos o en asociación con aquellas instituciones, logrando una coordinación que haga más eficaces sus tareas. Acaso sea ésta una de las posibles bondades que haya que apuntar a la globalización de nuestro mundo.

(Abril de 2004)[28]

[27] *Podrían darse muchos ejemplos. Baste con dos de distinto corte. Rafael Myro decía en* El País, *14.7.01, «Globalización y crecimiento económico», que la lucha contra la desigualdad y la pobreza son indisociables de la globalización, que si contribuye al crecimiento, sería inaceptable que no lo hiciese con equidad. Por su parte la Iglesia Católica ha lanzado el concepto de* Desarrollo con rostro humano *y su organización filial Manos Unidas encabeza su programa trienal 2004-2007 con el lema «Hagamos del mundo la tierra de todos».*

[28] *Se inserta la fecha final del trabajo como referencia para los datos que en él figuran, siempre cambiantes y dinámicos.*

# Casa abandonada (intervenciones)

*Gustavo Guerrero*

## LXXV

*Esta es la casa, el mar y la bandera,*
*errábamos por otros largos muros.*
*No hallábamos la puerta ni el sonido*
*desde la ausencia, como desde muertos.*

*Y al fin la casa abre su silencio,*
*entramos a pisar el abandono,*
*las ratas muertas, el adiós vacío,*
*el agua que lloró en las cañerías.*

*Lloró, lloró la casa noche y día,*
*gimió con las arañas, entreabierta,*
*se desgranó desde sus ojos negros,*

*y ahora de pronto la volvemos viva,*
*la poblamos y no nos reconoce;*
*tiene que florecer, y no se acuerda.*

Neruda, *Cien sonetos de amor.*

# I

En el centro de la casa abandonada
hay un cuervo que devora
las entrañas del tiempo.

No sé cuándo llegó.

Tampoco quién lo trajo.

Yo andaba por la luz
de la mañana a la tarde,
tras el niño del sol
y su carro de fuego.

Desde siempre,
me acostumbré a lo más alto:

*esta es la casa, el mar y la bandera,*
decía muy sentencioso,
midiendo mis palabras.

Al punto aparecían
una ciudad,
un puerto,
y el bullicio de unas calles
haciéndose más hondo en la distancia.

Así fui descubridor, fundador, maestro.

Y mientras tanto
en mí otra historia se contaba
como se cuenta balbuciente un sueño:

todos *errábamos*
*por otros largos muros*
y nuestros puños golpeaban la piedra.

*No hallábamos la puerta ni el sonido*
y el eco era una voz que nos hablaba
*desde la ausencia, como desde muertos.*

Nadie oyó entonces al cuervo.

Pero allí estaba su bulto en la penumbra
y con él
toda la noche que volvía desafiante
entre dos alas y un solo manchón negro.

Ese era su reino cerrado y oscuro,
flor de tinieblas que nada ocultan
porque su vacío es su misterio.

Nadie oyó entonces al cuervo.

Nadie podía hacerlo.

No hubo imagen material
que diera cuenta del miedo.

## II

*Y al fin la casa abre su silencio.*

Cierra los ojos y escucha
el rumor de las grietas,
y oye cómo discurren
más veloces que sus trazos.

Entre la cal y la piedra,
desde el fondo de los muros vencidos,
avanzan repitiendo su infinito garabato:

mil caras del azar, el olvido y la nada,
mil mapas de una vida alelada y confusa;

o tan sólo la red de las vetas profundas
proclamando a la luz
su ilusoria certeza:
la oquedad es origen,
destino y vértigo.

Cierra los ojos y escucha
cómo cruje el cascote:

*entramos a pisar el abandono*
de aquello que fue amparo
(y dio amparo),
de aquello que fue voluntad y deseo.

¿De qué están hechos hoy sus restos,
su bazofia,
su inmundicia?

¿Con qué materia erigimos
el más noble bastión?
¿Cuánto amor,
cuánto cuidado sobreviven?

¿O qué gestos,
qué palabras dispersas?

Cierra los ojos y escucha:

*Las ratas muertas, el adiós vacío,*
*el agua que lloró en las cañerías*
dicen que la casa ya se ha ido,
que se ha adentrado en su recuerdo.

Proclaman que el viento
que aún sopla entre las ruinas
sólo busca al viento,
como el agua
que fluye
indiferente

sólo busca al agua,
hasta que alcanza
el lugar
de su quietud.

## III

*Lloró, lloró la casa noche y día*
y así se abrieron las heridas
por las que entramos a verla
abocados y sin ruido,
como si hundiéramos las manos
suavemente en el tiempo.

(Un polvillo dorado
se desprendía de las cosas
e iba cayendo muy lento
en su lecho sin término)

Y no obstante
siempre hay algo que resiste,
algo que estaba allí
con la piedra del comienzo.

(Intacta y secreta,
breve isla que duermes en tu sombra,
otra casa habita la casa
que *gimió con las arañas, entreabierta,*
que *se desgranó desde sus ojos negros*).

Porque conoce el dolor y no sufre intemperies
le disputa a los años su imperioso abismo.

Y en los muros deslavados
y en las maderas podridas
pugna y persiste
como una vieja memoria.

Ya sé que no tiene nombre.

Pero cuando arde el flamboyán,
cuando la lluvia brilla sobre las hojas del plátano,
entonces, entonces,
intensa,
oscuramente,
el cuerpo
lo recuerda
material y primero.

(El lo recuerda
y tú,
sin recordar,
lo sabes.)

## IV

*Y ahora de pronto la volvemos viva*
(o eso decimos),
como si no siguiera aquí
la solitaria obra de las tardes
que se llevaron poco a poco al presente
y fueron dejando en su lugar
(en su vacío)
los trofeos del despojo
y la ausencia:

el aire fijo y denso del encierro,
la humedad y sus manchas lascivas,
la hojarasca que se amontona en los rincones
y a veces corre por las piezas
como una niña vieja, desgreñada y perdida.

Así repite y repite
la misma frase breve y blanca,
la misma absurda cantinela,

(hasta que un día calla sin saber por qué
y la casa
se entrega entonces
a la obsesión de un solo pensamiento
que todo lo afantasma).

*Y ahora de pronto la poblamos*
*y no nos reconoce*
porque ya no es el perro
que sale a buscarnos
y nos lame las manos,
porque ya sólo es traza y memoria,
evocación, huella, o signo
(el inquieto llamado
de un ave invisible
que escruta nerviosa
su parte del cielo
y de repente
nos invita a seguirla
hasta el corazón del alba,
hasta ese pozo de luz negra
donde reposa en silencio
el secreto de nuestra pesadumbre).

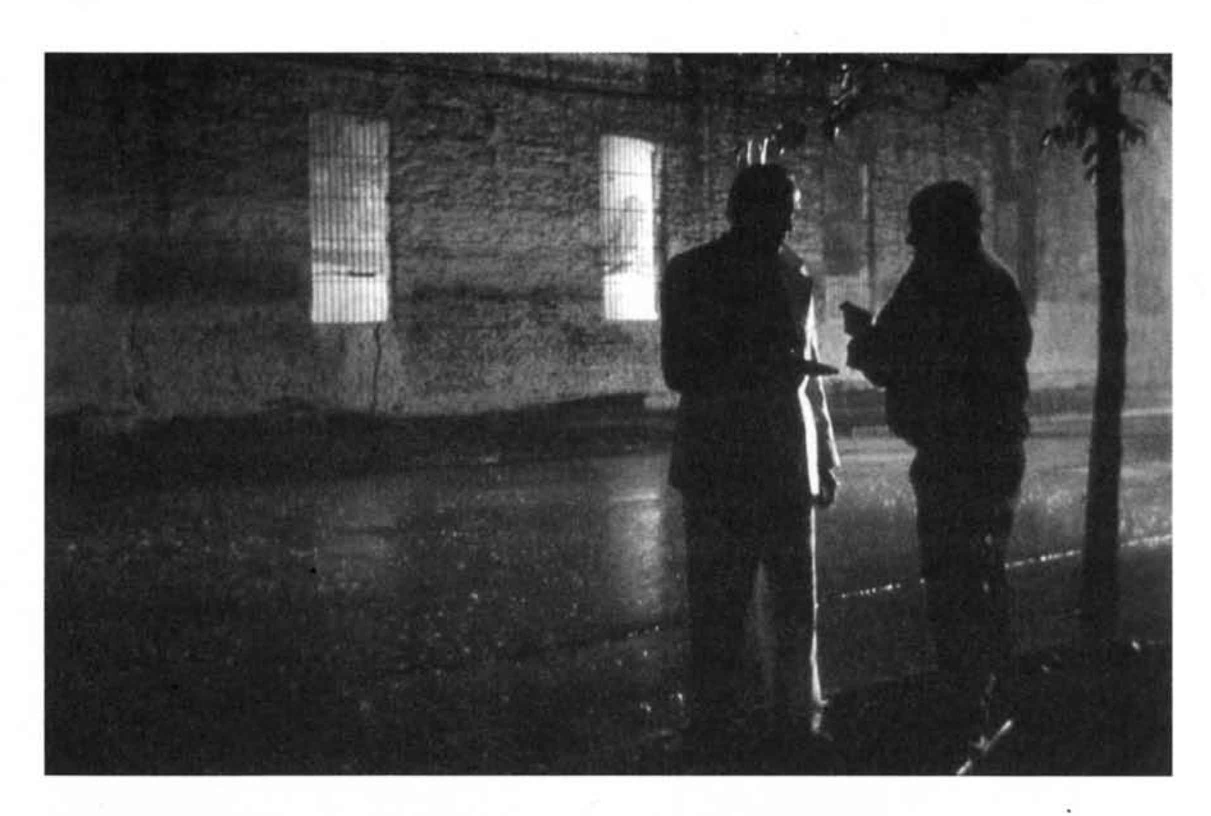
*Y ahora de pronto tiene que florecer*
*y no se acuerda*
porque su única flor es ya
la desnudez del tiempo
y su único recuerdo,
la fijeza de aquellos
que han contemplado
tanto y tan bien su muerte
que al final sólo esperan
que les cierren los ojos
para ver el desfile
de las horas vacías
y sentir desde adentro
la erosión, el derrumbe
(el cuerpo que la vida

le devuelve a la tierra
en pago de la prenda
de la sed y los sueños).



Rodrigo Grande: *Presos del olvido* (2001)

# CALLEJERO





Rodrigo Grande: *Presos del olvido* (2001)

# Entrevista a Luis Mateo Díez

*Jesús Marchamalo*

La Plaza Mayor de Madrid. A las diez y media de la mañana es un trajín de paseantes solitarios, repartidores, pintores callejeros, estudiantes remisos y perros que sobresaltan a las huidizas palomas. Tiene también algo de cuadro castizo: hay limpiabotas, policías municipales, japoneses buscando la instantánea que mostrarán en Tokio o en Osaka, a la vuelta del viaje, y decenas de camareros de pelo engominado y americanas blancas, iba a decir impolutas, que colocan las últimas mesas en las que los turistas se sentarán al sol.

Hablamos en un bar, en medio de ese bullicio familiar de la hora del desayuno, oyendo cómo se entrechocan las cucharillas y los platos de loza.

Luis Mateo Díez (Villablino, León, 1942). Es autor de más de una veintena de novelas y libros de relatos. Con *La fuente de la edad*, (1986) obtuvo el Premio Nacional de Literatura y el Premio de la Crítica, galardones que le fueron de nuevo concedidos en 2000 por *La ruina del cielo.* Desde 2001 es miembro de la Real Academia Española, donde ocupa el sillón *I.*

*—Mantiene con esta Plaza Mayor una relación muy intensa, ¿qué es, un largo noviazgo o un matrimonio?*

La plaza ha sido un destino en mi vida, tal vez un destino con minúsculas y un Destino con mayúsculas. Y es que lo que comenzó siendo un destino de trabajo ha ido cobrando con el tiempo un sentido simbólico, que me ha servido para rememorar lo que las plazas han significado en mi vida como centros de la ciudad, lugares de encuentro, sitios a los que se va para estar un rato y sentirse cobijado. Y esa idea de refugio, de lugar protegido, sería el Destino con mayúsculas, la experiencia también del interior personal. La plaza es uno de los espacios urbanos donde más correspondencia hay entre lo íntimo y lo público, y yo eso lo he ido disfrutando a lo largo del tiempo, y experimentando esa atracción viciosa de un sitio al que ir, y en el que estar.

*— O sea, que es una relación matrimonial.*

Sí, es matrimonial, sí. Por eso hace algún tiempo sentí el compromiso de tomar algunas notas de lo que eran mis miradas sobre la plaza, sobre las gentes de la plaza, sobre la vida en la misma y escribí *Balcón de piedra*, un libro donde hay bastante constancia de la sensibilidad de un habitante de la plaza, de alguien que puede tener emociones de náufrago, de inquilino, de alguien que llegó y se quedó.

*—La plaza es su escenario laboral, su territorio de mañanas como funcionario municipal, porque durante años ha sido un escritor de tarde y fines de semana, ¿no?*

Siempre he mantenido una lucha interior, tampoco excesivamente beligerante, contra el destino de escritor profesional. Y no me gustaría que se me malinterpretara, porque a veces esto parece que es un requerimiento de buscar la pureza del escritor que escribe más allá de las necesidades materiales, y no va por ahí. Ocurre que yo soy hombre de rutinas, y me daba miedo que como profesional de la literatura me hiciera un hombre rutinario, de modo que me decidí por las rutinas profesionales, administrativas, funcionariales, los débitos de los horarios y el compromiso del trabajo. Siempre me ha costado mucho ponerme orden en la vida, y en la escritura. Y el orden de la vida lo he encontrado en las obligaciones. Compatibilizar escritura y profesión me ha dado buen resultado, por eso siempre he dicho que he sido un escritor de fines de semana, y también de temporada: de primavera, y verano, aunque la necesidad de contar historias me ha llevado a una incierta madurez en la que tal vez he dejado de ser ese escritor a tiempo parcial, para entregarme del todo a la literatura manteniendo, eso sí, el desorden. El desorden es la pauta de mi dedicación.

*—Hace poco leí que Jorge Edwards contaba cómo había saltado de la lectura a la escritura de un modo muy natural, ¿cómo fue en su caso?*

En mi caso ese salto viene del niño que contaba. Me he referido mucho a que el aprendizaje de lo imaginario lo hice desde la oralidad, tal vez por vivir en un territorio de fuertes tradiciones orales. Yo escuché mucho antes de leer, fui un niño embelesado por lo que le contaban, y enseguida hubo en mí una actitud de contar. Yo era un niño

contador, un niño atribulado, no especialmente simpático, bastante llorón, y sin embargo tenía, a lo que parece, una diminuta imaginación y una infantil capacidad narrativa que sorprendía bastante. El trance va por ahí: escuchar, contar, leer, escribir. Porque, naturalmente, ese niño fascinado por lo que se le contaba enseguida se hizo un niño fascinado por lo que leía, y ese niño que tenía la incitación muy fuerte a contar y a comentar cosas y a embaucar contando, se hizo enseguida un niño escritor. Yo fui un niño escritor, a los 12 años tenía hecha una parte sustancial de mi obra.

*–¿En serio?*

Sí, esto es un poco entre enternecedor y patético, pero yo era un niño escritor. Y tenía además la aureola de ese niño al que la gente venía a escuchar, ese niño que hacía sus pequeñas novelas que después editaba mi hermano Antón, libritos que vendíamos, y por los que cobraba derechos de autor, en bolas de anís. La verdad es que ya de niño escritor tuve la experiencia completa del escritor profesional: el halago, la crítica, el acercamiento de las niñas que nos gustaban... Todo ese mundo de vanidades y fascinaciones lo quemé enseguida, yo creo que para los 13 años había saldado todas las deudas sociales, y los requerimientos y trámites del escritor. Y esto que no deja de ser una caricatura contado así, lo he aprovechado después para eliminar de mi vida el sufrimiento de sentirte inédito. Durante años fui un inédito apacible, y pasó muchísimo tiempo antes de que tuviera pretensiones de comenzar a publicar cosas.

*—¿Recuerda alguno de esos éxitos de infancia?*

Eran todos relatos inocuos de aventuras variopintas, usaba muchos personajes de las historias que leía: espadachines, piratas... En casa había una buena biblioteca, mi padre era muy lector y muy cuidadoso para que sus hijos leyeran a los clásicos, latinos y del Siglo de Oro, y tuve mucha fascinación por la picaresca, el *Lazarillo,* y por *El Quijote. El Quijote,* además, tuve la suerte de escucharlo antes de leerlo, de boca de uno de aquellos maestros de herencia institucionista que nos lo leía en el aula y tuve esa revelación del héroe que era un antihéroe, y todo aquello, con alguna de las pocas películas que veíamos en el pueblo, formaba un conglomerado de vaqueros, espadachines y caballeros estrafalarios, un batiburrillo moral que me hizo ser un niño apacible con un talante como muy libertario, muy bondadoso y al tiempo maligno.

*–Alguna vez ha dicho que su infancia fue de las de desván y río.*

Yo vivía en una casa consistorial, en la que nací, en un pueblo en el que mi padre era secretario del Ayuntamiento. Y esa casa tenía un enorme desván que marcó mucho mi infancia y la de todos mis amigos. Porque aquél era un desván de posguerra donde se guardaba lo que quedaba de lo que había sido el consistorio no muchos años antes, en plena Guerra Civil, habilitado como hospital de sangre. Allí había camillas, autoclaves, y unas grandes cajas con los libros requisados en las escuelas republicanas. Y todo eso conformaba un espacio un poco fantasmagórico donde los chavales nos refugiábamos, y era por un lado el cuarto oscuro del castigo donde te enviaban cuando te portabas mal, pero también el lugar en el que los niños se escondían, para jugar a los juegos prohibidos y para guardar sus secretos. En el desván invertimos infinitas horas de nuestra infancia.

*—De todo aquello acabó escribiendo un libro,* Días de desván, *en el que habla de sus juegos de guerra, de las batallas, de los heridos y los muertos.*

Yo creo que en los niños hay un componente guerrero y en el desván jugábamos mucho a la guerra porque los utensilios eran muy adecuados, había dos salas y había guerras de un bando y de otro, había desplomes, había incursiones por debajo de las montoneras polvorientas de utensilios y muebles, y en esas reyertas siempre había heridos, y también había muertos. Y los muertos eran transportados en las camillas, y la resignación de pasar de herido a muerto era una dura disyuntiva que solía crear situaciones de controversia tremendas. Recuerdo graves discusiones respecto a la calidad de herido y la de muerto.

*—¿Qué recuerda de aquella España de posguerra, la de los cantos triunfales y el racionamiento?*

La atmósfera de ese tiempo marca, yo creo que indeleblemente, la sensibilidad de los que lo vivimos. Creo que hay unas huellas que de niño entiendes mal, pero que te cercan: palabras a media voz, cautelas, rememoraciones trágicas de las que se deja de hablar en el momento en el que el niño aparece, emisoras de radio clandestinas, y luego también tengo recuerdos, digamos, más insistentes e incomprensibles de los

ecos de los disparos en el monte, camionetas con guardias civiles que venían a la búsqueda de los huidos, cierta sensación de que en el monte había gente guardada... Un mundo secreto que conformaba una atmósfera moral desgraciada y degradada. Esos son los restos de la gran tragedia, tras el estrépito de la batalla viene el silencio del dolor, la memoria sojuzgada, el recuerdo prohibido, el remordimiento, los sentimientos de culpa. Luego todo esto depende un poco del destino personal de cada uno, y en ese sentido yo fui un niño que vivió en un mundo familiar extremadamente afectivo y en un mundo vecinal donde había una conciencia muy solidaria y amparadora que tenía que ver con tradiciones muy antiguas, la cultura montañesa y el mundo laboral de la mina, de modo que viví una infancia muy arropada.

*—Después se trasladó a León y decidió estudiar Derecho.*

Sí, nos fuimos a León, siguiendo el destino laboral de mi padre. La posguerra había convertido las ciudades de provincias en lugares remotos, en ciudades con un cierto sentimiento de lejanía, de distancia, de desarraigo: largos inviernos, colegios de curas desapacibles... Enseguida me refugié en el instituto, y cuando llegó el momento de elegir, se me plantea como duda personal que no me gusta nada, no tengo conciencia profesional de ningún tipo, y como la tradición en casa era la abogacía y el municipio, yo creo que eso me movió a elegir Derecho que, en todo caso, eran, como se decía entonces, unos estudios con muchas salidas. Eso me dio ocasión de venir a Madrid, porque los jóvenes de provincias de entonces lo primero que intentábamos hacer era salir de casa.

*—Ha contado alguna vez la fascinación que le provocó* El llano en llamas, *de Rulfo, que descubrió en una biblioteca en Oviedo.*

En Oviedo estudié tres años y allí encontré un grupo de gente maravillosa, muy cultivada, con una especial sensibilidad y muy buenos lectores. Con ellos compartía la aventura de descubrir libros y descubrir autores, y como no disponíamos de mucho dinero invertíamos mucho tiempo en la biblioteca Feijóo, cerca de la vieja universidad. Y allí di con *El llano en llamas*, que me causó una impresión verdaderamente extraordinaria, y que perseguí incansable hasta que lo pude comprar.

Hay dos libros que fueron verdaderos hallazgos, uno fue el de Rulfo, y el otro una extraña edición ilustrada de *Las mocedades de Ulises*,

de Álvaro Cunqueiro, a quien tiempo después conocí, y con quien tuve ocasión de charlar una noche, junto con un grupo de alumnos y profesores. Me interesó mucho, y me marcó mucho, y el personaje no me decepcionó.

*—Un periodista escribió de usted que le gusta relamerse en las palabras, seleccionarlas con cuidado, con mimo, casi.*

Creo que soy un escritor que hice, por circunstancias de la vida, y hasta por los cuidados paternos y de magisterio de mis profesores, un buen aprendizaje del mundo verbal, un buen acopio de conocimiento de las palabras a través de la lectura. Fui, ya he contado, un temprano lector de clásicos, no sólo los latinos y griegos y el Siglo de Oro, sino de otras literaturas, sobre todo de la gran literatura francesa, rusa e italiana, y no tardé mucho en leer a Faulkner, y este aprendizaje verbal me parece, sin remisión, la materia de la escritura. Soy un convencido de que algo se puede contar sólo si se encuentran las palabras precisas para hacerlo, de que la construcción de un universo imaginario sólo se puede conseguir plenamente cuando se encuentran las palabras que ese universo pide. Y ahí hay un trabajo de labor, tampoco de orfebrería ni delectación en la belleza, sino de exactitud en la expresividad. Y es algo que me ha interesado mucho, estoy convencido de que la lengua se aprende en la vida, y en los grandes escritores y en la tradición literaria a la que perteneces.

*—A todo este mundo de palabras, recuerdos y sustancia literaria dedicó su discurso de ingreso en la Academia. Pero yo lo que recuerdo es el calor tremendo que hacía, y lo que sufrimos por usted.*

Sí, pasé un calor terrible y estuve haciendo uso continuo de un pañuelo, porque sentía a lo largo de mi cuerpo ese goteo que temía que me hiciera perder concentración. Hablamos a veces entre los académicos de la experiencia del calor, y es que verte allí con el frac no deja de ser una situación peculiar, mezcla de responsabilidad, compromiso y de nervios contenidos, y sí, se puede muy bien sudar la gota gorda.

*—Una curiosidad tonta, ¿a la Academia se va vestido de casa, o les habilitan alguna salita para cambiarse?*

No, vas vestido de casa, como los toreros. Recuerdo que cuando ingresó Cela citó a los medios de comunicación en su casa, y se vistió delante de ellos. Y nada, vas para allí dispuesto a leer el discurso, sabiendo que vas a encontrar un cariñoso recibimiento y muestras de aprecio. Y yo ese día me sentí muy arropado por muchísima gente que quieres, gente que viene de tu tierra, de tu trabajo, los amigos que has acumulado a lo largo del tiempo, tengo un recuerdo muy cálido de aquel día.

*—En su literatura tienen mucha importancia los cuadernos, y los títulos.*

Si, soy muy *cuadernista*, y trabajo mucho las anotaciones que van desvelando la historia. Y respecto del título, yo tengo la idea de que, al menos en mi caso, es un elemento crucial de la historia que voy a escribir. Tanto, que es prácticamente imposible que empiece a escribir un libro o un cuento sin tener un título. Y esto es así porque el título denota o sugiere la idea poética de la historia: la pequeña novela que estoy escribiendo ahora se titula *La gloria de los niños*, y sé que la siguiente que escriba se va a titular *Príncipes del olvido*, y que hay otra que está todavía en los cuadernos, que no tiene muchas anotaciones, pero que cuando salga se titulará *Los frutos de la niebla*. De algún modo, en mi caso, la historia arranca siempre del hallazgo del título.

*—¿Qué se puede contar ya de Sabino Ordás? (Ordás es un escritor imaginario, un heterónimo tras el que se esconde un trío de escritores amigos, Mateo, Aparicio y Merino, que le han dado sustancia literaria.)*

Lo que se puede contar es que Sabino se nos acerca a los cien años, y es un personaje que todavía ejerce como un símbolo del compromiso de la amistad de tres escritores que han llevado derroteros personales diferentes, pero que siempre tienen la memoria común de una aventura personal compartida. Y nada, es un personaje lúcido, Ordás, lleno de vieja sabiduría, un poco gruñón, un poco cazurro pero que mantuvo una cierta lucidez de lo que es la literatura, de lo que es la ficción.

*—Creo que de los autógrafos se encarga Merino, ¿no?*

Sí, Merino ha sido el que se ha encargado tradicionalmente de la vertiente autográfica de Sabino, y Aparicio es el que conserva la pinacoteca.

*—Espero que no le hayan dejado a usted el álbum de fotos.*

Yo soy menos urraca que ellos y en la herencia de Sabino me siento sumado a ellos. En todo caso, el álbum es complicado, sí.

*—Hace unos meses, coincidiendo con la ola de frío, leí su libro* Fantasmas del invierno, *y por un momento tuve la sensación de que toda aquella nieve había salido del libro. Fue muy extraño.*

Yo tenía una vieja deuda, desde hace mucho tiempo quería escribir una novela sobre la posguerra, y estaba en esta sensación de que nuestra guerra civil tiene ya todas las recreaciones posibles. La guerra ha sido fuente de una épica especial, y ha tenido tal vez que ver con ese sustrato terrible de toda guerra civil, la aureola de las grandes tragedias. Y sin embargo, siempre he tenido la sensación de que la posguerra pertenece más al secreto del sumario, al olvido, a ese tiempo de desgracia, de silencio, que esconde un material literario innegable. Yo quería contar eso, no desde una perspectiva testimonial, sino desde una pretensión más legendaria. Quería contar un cuento de miedo: es un largo inverno, en una ciudad de provincias que se va enterrando en la nieve, donde bajan los lobos, donde parece que es imposible vivir, donde la gente duerme mal, con remordimientos... Hay un hospicio también, donde está guarecido lo más desabrigado, lo más triste y patético que son los niños de la orfandad, los niños del desamparo. Y en esa ciudad turbia a la que está volviendo el invierno, donde de pronto aparecen cadáveres degollados, y no se sabe si los lobos se han desmandado, hay un crimen en el hospicio, a un niño le han clavado un cuchillo, y la novela gira alrededor de esa investigación en la que impera el silencio y muchos secretos que se van desvelando de una manera un tanto inquietante. Y hay una atmósfera de frío, nieve, el frío en el alma, no es una novela fácil, puede ser muy obsesiva.

*—Casi ha conseguido asustarme...*

Ya le he contado que es un cuento de miedo.

*—Tres últimas cosas, tal vez de carácter menor, si me permite, espero que no triviales. Parece que de pequeño jugaba a conducir coches, y que de mayor nunca ha conducido.*

Sí, es verdad. La primera idea del viaje se produjo en mi caso en un coche de línea, y para mí siempre tuvo esa enorme fascinación de la ventanilla por la que pasa el mundo, por la que haces el descubrimiento de la lejanía: los paisajes, la gente que sube, los extraños. Los coches de línea en los que yo me movía eran unas aguerridas gabarras de posguerra que subían los puertos con unas dificultades enormes, y yo tenía a mi favor que uno de los puntos fundamentales del viaje, entre León y Villablino, era La Magdalena, el pueblo de mis padres, donde vivían mis abuelos y donde había un bar famosísimo que era la parada y que era de la familia de mis abuelos maternos. Allí comían o cenaban los conductores, de modo que yo era un niño privilegiado que jugaba con la cartera del cobrador, y que me movía mucho con los conductores en las cabinas, y en la mecánica, y tanto tanto me dediqué a conducir en la imaginación, que dejé de conducir en la realidad. Y me hace gracia porque en algunas de mis novelas hay coches que funcionan y a veces me dicen que cómo puedo saber tanto de coches yo que no conduzco, y es que ciertamente tengo un perfecto aprendizaje de la conducción, siquiera imaginaria. Ocurre que en estas cuestiones prácticas la experiencia de la imaginación es fatal para la realidad.

*—Otro tema que me ha resultado curioso, no sé si es la palabra adecuada, es su facilidad declarada para traspapelar manuscritos, se cuenta que ha perdido hasta seis.*

Es verdad que he perdido papeles, pero no he tenido ningún extravío irremediable. Del que más me conduelo es de un cuaderno donde había demasiadas anotaciones; lo perdí en un avión. Lo que tengo es, dado mi desorden, una propensión enorme a perder trozos de novela y cosas que uno está escribiendo, y que pierdo a veces en el propio espacio interior de la casa. No es la primera vez que tengo que invertir un tiempo verdaderamente preocupante en buscar por casa una novela que empecé a escribir, que guardé y que no encuentro. Y creo que esto tiene que ver con la obsesión de la literatura y la especie de sentimiento de liberación absoluta que sientes al terminar algo. Está mal ser urraca, pero no ser nada urraca es también malo, nunca guardo nada, me resisto a ordenar, y a veces he sufrido grandes angustias buscando algo que yo sabía que tenía y que he tardado mucho en encontrar. Ahora con el ordenador todo esto tiene mucha menos importancia, puedes imaginar.

*—Y acabamos, si le parece, con otra pregunta de enjundia, ¿Mateo es nombre o apellido?*

Es nombre. Mateo me lo pusieron porque nací el día de San Mateo, y por tanto Luis Mateo es nombre compuesto. Es Luis Mateo Díez Rodríguez, lo que pasa es que por ese juego, Mateo apellido, Mateo nombre, es cada vez más apellido que nombre. En todo caso, mis amigos más cercanos me han llamado siempre Mateo.



Marcelo Piñeyro: *Kamchatka* (2002)

# Torres García: autopista del Sur

*Alejandro Michelena*

La Barcelona del 900 tuvo, para España y también para el orbe hispanoamericano, el claro sentido de faro cultural que ejerciera el Berlín del mismo período para los países del centro de Europa. Si bien París encandilaba a muchos, la vieja «ciudad condal» –menos espectacularmente pero en forma efectiva– recibía por esos años nutridos contingentes de peregrinos del arte, como fue el caso de Joaquín Torres García, de cuyo nacimiento se cumple ahora 130 años.

También desde allí nos llegaban aquellas baratas ediciones a través de las cuales la nueva generación inquieta de las grandes ciudades de América Latina se asomó al conocimiento, al goce estético y a la reflexión problemática. Era entonces Barcelona un genuino centro de irradiación, además de un laboratorio alquímico donde se iba trasmutando la audacia de la modernidad en el contexto de nuestra lengua.

Fueron los años del esplendor arquitectónico de Antonio Gaudí, uno de los mayores creadores del *art nouveau* pero además el último de los grandes artistas religiosos en la tradición que tiene en el gótico su punto culminante. Este le imprimió a la urbe catalana una renovada entonación –actual y al mismo tiempo esencial– a través de esos edificios redondeados y curvilíneos con extrañas torrecillas inconfundibles, mediante el prodigio de su encantado parque Güell, y sobre todo por medio de su inacabado e inigualable templo expiatorio de la Sagrada Familia. El sentido místico y la libertad de Gaudí, su sensualidad, su tortuosa serenidad, se corresponden de manera sorprendente con lo que era aquella ciudad para los jóvenes con inquietudes artísticas que arribaban allí, que recorrían con timidez sus ramblas pobladas de multitudes incesantes, que frecuentaban sus cafés o se aventuraban por las tabernas intemporales del Barrio Gótico, o quizá buscaban en el puerto el secreto sutil del Mediterráneo.

Tal fue el ámbito de formación de dos figuras tan distintas y distantes como el archifamoso Pablo Picasso y el no tan conocido pero no menos universal Joaquín Torres García. Ambos han reconocido siempre una deuda original con esa ciudad, si bien su maduración y desarrollo tomó luego otros rumbos geográficos.

## Del sol mediterráneo al laberinto de Nueva York

Torres García llegó muy joven a Barcelona. Hijo de un inmigrante español que se había instalado en Montevideo, Uruguay, su precoz traslado a Cataluña tiene –para el observador ubicado en este extremo del túnel del tiempo– mucho de un destino providencial. Porque sin esa diáspora europea, ni la obra ni el pensamiento de Torres hubieran adquirido luego la dimensión que tuvieron y tienen.

La luz mediterránea, que en Picasso suscitara una especial sensualidad, ese regusto por el disfrute de las primicias de la vida sin culpa ni malicia (precristiana podríamos decir) que encontramos a lo largo de toda su proteica peripecia creativa; esa misma luz ejerció en el uruguayo una influencia diferente, más serena y apolínea. Pictóricamente sus frutos los vemos en los murales de la Diputación de Barcelona, en sus paisajes bucólico-mitológicos, y extendida –de modo soterrado pero actuante– en la nostalgia de algunos símbolos de su línea constructiva. Y hasta en la luz que a veces asoma en sus grises paisajes montevideanos tan paleta baja.

Conceptualmente, el contacto nutricio con el Mediterráneo ancestral de ayer y de siempre, con esas permanencias detrás de la apariencia, ayudó a que germinara en Torres García su peculiar neoplatonismo, menos suscitado por lecturas filosóficas que a partir de la reflexión pragmática en torno a la luz, la forma, la estructura y la armonía. En su caso el arte no se podría explicar sin ese contacto «iniciático» juvenil con el clasicismo vitalista de las culturas populares mediterráneas.

El artista abandonará Barcelona siendo un plástico reconocido. Le iba a acompañar en éste y los otros viajes su desde entonces inseparable compañera, a la que conociera en la ciudad condal; su esposa Manolita Piña, cuyo pragmatismo y capacidad administradora en cuestiones de la vida práctica –virtudes bien catalanas, como es fama– oficiarían de ancla para su idealismo durante el azaroso peregrinar que les esperaba.

Torres se sumerge en el laberinto de Nueva York cuando esta megalópolis no era todavía un centro artístico, algo que se iba a dar sólo décadas más tarde. Por cierto que ya se perfilaba como un laboratorio de nuevas audacias que iban de los rascacielos a los automóviles, de los ritmos musicales a las modas. Lo que más interesó a nuestro pintor fue su condición de gran ciudad americana, caldo de cultivo de lo nuevo, crisol de culturas diversas. Y esa soledad en medio de las multitudes, esa frialdad por momentos despiadada, impresionó mucho a Torres.

Cierto matiz, cierta mirada sobre el paisaje urbano, el mismo tono cosmopolita de sus cuadros, fueron elementos adquiridos luego de la vivencia neoyorquina.

También a orillas del río Hudson pudo el artista acercarse a algunas manifestaciones artísticas de las antiguas culturas precolombinas a través de los museos. Además, apreció allí la obra de sus estrictos contemporáneos locales y la de todo el sub-continente latinoamericano.

## El París fermental de los veinte

Luego de un retorno por poco tiempo a Barcelona, la nueva estación de su andar iba a ser «la gran capital del siglo XIX», tal como la definiera con lucidez Walter Benjamin. París se había proyectado en esos años veinte como matriz de casi todos los «ismos» que estaban llamados tener incidencia planetaria.

En ese caldero hirviente de ideas, creatividad, audacia, ruptura con el pasado, rescate de tradiciones olvidadas, lograría Torres García perfilar –Mondrian mediante– su «universalismo constructivo» a través de la práctica con la tela y los pinceles, deduciendo de esta experiencia una fundamentación filosófica a partir de sus meditaciones en torno a la «regla áurea», la noción de estructura como esencial, los símbolos primordiales y permanentes que desde entonces iba a privilegiar.

## Retorno a Ítaca y opción por el sur

Muchos lectores tal vez hayan reparado, contemplando la obra «torresgarciana», en su casi obsesión por el Sur, lo que aparece a través de la misma palabra, o sugerido por la rosa de los vientos, o en esbozos de mapas, o en signos, o en su famoso delineamiento del contorno americano con el «sur» hacia arriba. Todo esto no es algo meramente anecdótico; por el contrario, para comprender realmente la cosmovisión de Torres hay que prestarle suma atención.

Es algo con pocos antecedentes en aquellos años –cuando el que lograba instalarse en los grandes centros neurálgicos del arte a veces no retornaba nunca más a su país de origen–, que un artista del prestigio y estatura, de la dimensión innegable que ya tenía este uruguayo, decida a la edad más plena el retorno a una ciudad todavía provinciana, alejada de todo camino de posible interacción cultural activa con el mundo. Fue una senda solitaria, insólita y a contrapelo de lícitos intereses vin-

culados a su carrera; un camino motivado sobre todo por una idea casi utópica: fomentar desde el Sur, por ende desde lo marginal, desde esta tierra de nadie que era el Río de la Plata, un movimiento estético-cultural que colocara a Latinoamérica como centro de un verdadero renacimiento espiritual.

Este visionario desembarcó un día en el puerto montevideano. Y como un nuevo Ulises de retorno a Ítaca, todo fue llegar y ponerse a trabajar sin descanso –contra viento y marea, contra la inercia y la mediocridad, con una persistencia de titán– para que las tan rumiadas «idealidades» se concretaran en «realidades».

Es claro que Torres, como buen utopista no iba a lograr su objetivo a cabalidad, pero no fue poca cosa movilizar como lo hizo al cansino ambiente cultural de Montevideo en los treinta y cuarenta, creando una verdadera escuela pictórica, fomentando a su alrededor un culto intelectual sin parangón que resultó escandaloso para muchos por la pasión y el fervor de sus seguidores. Y en lo más valedero de su sino –en la pintura al fin– desarrolló ese Universalismo Constructivo que en su obra (no tanto en la de sus numerosos epígonos) fructificó en un original lenguaje donde confluían en cierto modo la tradición grecolatina, el arte moderno, y también aquellas «voces distantes» de Indoamérica. Y en la línea de sus «paisajes urbanos», podemos afirmar sin caer en desmesuras que este gran artista interpretó como pocos el espíritu gris, aminorado, tan «de cercanías» y de medio tono, que singularizaba al Montevideo de los años cuarenta.

Ocupado en su labor de creación y en su Taller, no aminoró por ello su paralela labor intelectual. Más bien la multiplicó a través de la cátedra –célebres fueron sus conferencias en la recién fundada Facultad de Humanidades– y también el libro, procurando difundir las ideas del «universalismo» y su tan peculiar americanismo.

En cuanto a su ideología, ésta corría a contrapelo de las líneas más o menos oficiales o aceptables entonces. Su actitud chocaba tanto a los racionalistas liberales deudores del iluminismo dieciochesco, como a los positivistas, y así también al catolicismo dogmático. Aquel geronte apasionado, hablando a los cuatro vientos en lenguaje pitagórico, ofendía por cierto a esos hijos pródigos del torrente hegeliano que son los marxistas. Desconfiaba de él la derecha cerril, siempre anticultural, pero también el rebaño de los tibios prosélitos de cierto rosado «progresismo». En definitiva: era un cabal convidado de piedra, al que rodeó un núcleo audaz y sensible de la juventud de entonces.

## Lo de veras permanente

Como siempre sucede cuando se trata de una personalidad imponente, de alguien tan seguro de su prédica que no deja lugar a los matices, a la muerte del maestro quedaría una cosecha de fieles seguidores que transformaron en dogma lo que había sido en vida de Torres una incitación al cambio fecundo, el señalamiento de renovados rumbos, el descubrimiento incluso de una mirada artística forjada «desde el Sur». Los mejores talentos del Taller en lo conceptual y lo plástico, hicieron luego sus propios caminos, pero la saludable «herejía» estético-cultural de los cuarenta fue transformada por el grueso de los discípulos en verdadera iglesia instituida, con su palabra revelada, su moral, sus límites estrictos, sus réprobos, su miedo a la libertad en suma.

Queda la esencia de su pensar, que puede sintetizarse en este párrafo de la lección inaugural en Facultad de Humanidades: «... el futuro arte de América tendría que ser universal: y esto, por razones de tradición (si es que queremos entroncar con la tradición universalista indoamericana) y también porque, los pueblos de América, son formados por todas las razas del mundo. Y, aunque enormemente distanciados del ideal clásico de los humanistas, tal idea, por su universalidad, podría convenirnos perfectamente. Y yo pienso, a veces, que tal tendencia en mí hacia lo universal, no puede serme exclusiva, sino que, por el contrario, debe ser la de muchos individuos de estas tierras del Nuevo Mundo. La difusión, pues, de las ideas universalistas, la creo altamente beneficiosa y adecuada». Como prueba de que a pesar de su idealismo su pensamiento anclaba en las circunstancias, podemos reparar en esta afirmación: «Hay que volver al sentido humano normal; y hay que encontrar lo universal en la temporalidad de las cosas entre que vivimos».

Es obvio que la principal vigencia torresgarciana está en su obra pictórica, no porque sus cuadros se coticen ahora de la manera que lo hacen en el mercado de las subastas de arte, sino porque la mejor crítica y los veedores más profundamente sensibles ya lo consagraron hace tiempo a nivel internacional por su valía.

En este ensayo pretendimos incursionar en parte en la significación de Joaquín Torres García en el contexto del pensar estético latinoamericano.



De izquierda a derecha: Omar Pound, Joe Mac Philipps, Emilio Sanz de Soto, Jane Bowles, Christopher Wanklyn, Willian Burroughs, Paul Bowles. De pie: John Hopkins. Foto de Robert Freson. Tánger, Café de la Higuera, 10 de noviembre de 1963

# Entrevista a Emilio Sanz de Soto

*Ítalo Manzi*

*Cuando se menciona la vida literana, artística, musical, teatral o cinematográfica de Tánger, en todas sus manifestaciones posibles –del Tánger anterior a la independencia de Marruecos en 1956– el nombre de Emilio Sanz de Soto surge inevitablemente en su carácter de intelectual, de escritor, o simplemente como testigo y parte, y sobre todo como amigo personal o conocido de las celebridades más dispares que pasaron por Tánger: Truman Capote y Michel Butor, Paul y Jane Bowles, Luis Buñuel y Pablo Picasso, Imperio Argentina, Jacques Lacan y Tennessee Williams, Ángel Vázquez y Carlos Saura, el Dr. Alberto Portela y Vivien Leigh, Ángel González y Za-Su Pitts, Eduardo Haro Tecglen y Lidia Baarova, Carmen Laforet y Francis Bacon, Giancarlo Menotti y Gore Vidal... y un largo etcétera. Por otra parte, Emilio Sanz de Soto es el personaje que inevitablemente consultan los que quieren escribir o hacer una película sobre el Tánger de los años 30 a 60 o sobre cualquiera de las personalidades que conoció personalmente.*

*—Emilio, háblame del Tánger que conociste y viviste.*

Te diré. Por parte de mi familia pertenezco a una tercera generación de tangerinos. Para una ciudad como Tánger es una cosa muy extraña, ¿no? Mi padre, un castellano cien por ciento, muy castellano en lo bueno y en lo malo, me dijo una vez: «esta familia tuya de mil leches...»

Tengo que remontarme a mi bisabuelo, Antonio Molinari, un genovés revolucionario, que fue expulsado de Génova en un año del siglo XIX que no recuerdo. Pudo salvar su vida porque estaba a favor de los ingleses. En aquel momento histórico, los de Inglaterra apoyaban mucho a los de España y de Italia, no por España ni por Italia, sino para ejercer mejor su control sobre Napoleón.

Es indudable que a través de la masonería y de lo que no era masonería, el liberalismo italiano y español le deben mucho a Inglaterra. Esos masones no eran precisamente anticlericales, como lo fueron los

franceses y una parte de los españoles. Formaron un grupo que cobró importancia mundial y que en España se consolidó en las cortes de Cádiz así como en Granada, Málaga y otras partes de Andalucía. Pero su centro geográfico estaba en Gibraltar –que pertenecía a Inglaterra– y en Tánger de refilón. Era un mundo liberal con una cultura bastante civilizada.

Todas esas gentes se refugian en Gibraltar sea como súbditos ingleses, sea como protegidos de los ingleses. Porque Gibraltar, contra lo que dicen los historiadores que no tienen ni idea, ofreció trabajo a los españoles. La Línea, la región más pobre de España, estaba del otro lado de Gibraltar. La gente pobre de La Línea iba a trabajar a Gibraltar, pero a las nueve de la noche sonaba un cañón y todos tenían que volverse a España. Era lamentable, pero para poder residir en Gibraltar había que conocer a la perfección el cálculo y las matemáticas en inglés y, por supuesto, saber leer y escribir.

Entre los que buscaban asilo en Gibraltar había sobre todo refugiados políticos. Uno de ellos es mi bisabuelo Antonio Molinari, que será designado por el gobierno inglés para viajar a Marruecos e intentar cobrar poco a poco las deudas históricas que tenían los sultanes de Marruecos con Inglaterra.

Entonces ese personaje italiano, casado en segundas nupcias con una italiana, se instala en Tánger y en su casa se comienza a hablar en español. Su nacionalidad oficial era la inglesa porque estaba al servicio de la corona británica. Viajaba a Fez para cobrar las deudas del sultán, quien le pagaba en lingotes de oro, lingotes muy irregulares, que transportaba en sacos a su casa de Tánger y almacenaba en el sótano. Días después venía una tropa inglesa muy bonita para recoger los lingotes y llevarlos a un barquito de guerra muy pequeño. Mi abuela me contaba que durante el transporte de los lingotes, quedaba depositado en el suelo un polvito de oro que las criadas españolas se disputaban para hacerse con él un anillito o una imagen religiosa.

Una de las hijas de esta familia fue la primera mujer que cursó el bachillerato francés en Tánger y que alcanzó un nivel intelectual muy superior al habitual. Pero había un *déracinement* total porque esas gentes no eran inglesas inglesas, ni italianas italianas; ni españolas españolas, pero sí eran, sin darse cuenta, cosmopolitas, porque de todo tenían un poco.

—*Tú naciste, sin embargo, en Málaga...*

Después te digo. Retomemos ese personaje que fue Antonio Molinari. Hubo otros dos Molinari, hermanos o primos entre sí, no sé bien; uno se dedicó a la pintura y el otro a la poesía. El pintor emigró a la Argentina y el poeta a los Estados Unidos. Ambos llegaron a tener mucho prestigio en lo suyo. En cuanto a Antonio Molinari, mi bisabuelo, se quedó en Tánger.

Su hija, Elisa, se casa con Fernando De Soto, cuyo hijo, Roque, también tiene una historia novelesca. Era un liberal granadino de familia noble y un furioso anticlerical antes de la llegada de Fernando VII. Lo encarcelan por rebelde, pero logra escapar y se refugia en Gibraltar donde se casa con Rita Rodríguez, una joven de una clase social muy inferior a la suya.

Llega a Gibraltar un Lord inglés loco de remate, un tal Lord Cardigan, que se propone crear la caballería más importante del mundo. Como mi abuelo, al parecer, era muy buen jinete, pasa a integrar la carga de la brigada ligera –la verdadera, no la de Errol Flynn– y muere heroicamente en la batalla de Balaclava, dejando una viuda con dos niños pequeños.

La familia De Soto de Granada, acepta finalmente el matrimonio y permite que la joven viuda ocupe una maravillosa villa que poseían en El Molinar, Málaga. Y esta niña, que cuando veo fotos de ella me recuerda a Lola Flores de joven, se casa con Mr. Lyons, el administrador de las propiedades de los Sackeville-West. Lord Sackeville-West, como tantos ingleses ricos, solía venir a la Costa del Sol para acostarse con niñas menores y monísimas. De ahí nacen las Sackeville-West que fueron todas bastardas. Una de ellas, Victoria «Vicky» Sackeville-West, estudia derecho y defiende su bastardía. Heredará el título de lady Sackeville-West y llegará a ser la amante de Virginia Woolf.

En cuanto a Rita, una supuesta cateta que en realidad era inteligentísima, ha tenido con Mr. Lyons dos hijos más y decide unir los apellidos de sus dos maridos: De Soto y Lyons. Como sus cuatro hijos son de nacionalidad inglesa, Rita le dice adiós a Gibraltar y se instala en Londres donde da carrera a los cuatro. Algunos españoles liberales, exiliados en Londres, frecuentaban la casa de Rita porque era andaluza y alegre.

En ese ambiente familiar, todos tuvieron una educación muy libre. No llegaban a ser anticlericales pero tampoco llevaban una vida muy de curas. La primera comunión, casarse, eso sí, pero más importantes eran la hora del té y las cenas. Una vida social en la que no se presumía

de vida social sino de bienestar. Y es así que un hombre como mi padre, que se lo había hecho todo a codo, se casa con Lidia, la nieta de Antonio Molinari. Y de ahí nazco yo.

El parto de mi madre se presentaba difícil y ella fue trasladada a la clínica de un ginecólogo, el doctor Gálvez, que era una celebridad porque asistió a la Reina Victoria Eugenia en todos los nacimientos de la familia real española. Nací en una familia que no era una familia ¿cómo decirlo? habitual. Era una familia típicamente tangerina. ¿Me entiendes?

*—Creo que sí, una familia cosmopolita.*

Sí, cosmopolita a lo tangerino. Ni la propia familia tenía conciencia de ser internacional, ni presumía de serlo. Tampoco presumía de *high class,* siendo *high class,* porque no había clases sociales. Cuando mi padre leía en las novelas de Louis Bromfield o de Maurice Baring acerca del origen de ciertas ciudades norteamericanas, me decía que esa evolución le recordaba mucho la de Tánger.

Mi bisabuelo, con el bisabuelo de un gran amigo mío que es Pepe Carlton, habían creado la primera gran imprenta de Tánger y el primer gran diario: el *Maghreb alaksa,* que en árabe significa «el Marruecos occidental», como decir el *Far West.*

*—¿En qué idioma se publicaba?*

En inglés y en español. Marruecos se hallaba al Este con respecto a España. Y ya que te has acercado a mí la primera vez como cinéfilo, si te dijera... Mi madre, tenía pasión por el cine francés. Yo de muy niño iba al cine *Kursaal* a ver películas francesas. Mi padre prefería el cine norteamericano. Y mi abuela, que no se la podría calificar de cinéfila, tenía sus mitos, entre los cuales estaban Raquel Meller e Imperio Argentina, que no la fascinaban por sus películas sino porque eran figuras que habían tenido mucho prestigio en París. Y curiosamente, tanto a mi madre como a mi abuela y a mí, aunque te parezca extraño, nos divertían muchísimo las películas argentinas que comenzaban a llegar, las de Luis Sandrini entre otros. Porque ese humor argentino es muy parecido al humor tangerino. Esas gotitas italianas mezcladas con gotitas españolas y con gotitas de sabe Dios qué, todo eso se comprendía muy bien en Tánger. Y otra cosa típica es que, además de mi afición por las estrellas, va naciendo mi afición por ciertos actores de carácter como,

por ejemplo, Marguerite Moreno. En las películas de Sacha Guitry a veces se ponía a decir cosas en un castellano perfecto. Entonces yo no sabía que había sido la gran amiga de Colette ni nada. Después, mucho después, me enteré de que su abuela era de Cádiz, ¿entiendes? Conservó el nombre Moreno por cariño a su madre.

*—Habíamos quedado en que naciste en Málaga y te educaste en Tánger.*

Sí, a los 15 días me llevaron a Tánger. Era en 1925. Y en Tánger estudié y me eduqué.

El eco de los acontecimientos políticos y sociales de España resonaban en Tánger de manera especial. Mi padre había quedado entre dos fuegos. Era muy amigo de Manuel Azaña, el presidente de la Segunda República, y en 1936 fue subgobernador de La Moneda. Mi padre y Azaña y todos esos republicanos no se daban cuenta de que en el gobierno del Frente Popular –esto jamás se ha dicho– por lo menos la mitad de los integrantes no eran demócratas. Eran revolucionarios. Vivían como demócratas pero España era un país con problemas sociales gravísimos; en algunas regiones de Andalucía había una miseria enorme. Como había dicho Rosa Luxembourg, «era el país más adecuado para un nuevo comunismo». Pero Rosa Luxembourg olvidaba que por encima de todo el comunismo estaba el clero español que era to-do-po-de-ro-so. El catolicismo en España fue y sigue siendo muy poderoso. Más que en otros países, para desgracia del catolicismo.

Cuando estalla la guerra, mi padre se niega a que se lleven el oro a Moscú. Pensaba que esos muertos de hambre se lo iban a comer enseguida. Si tan sólo se hubiera mandado a Suiza... El ex presidente Azaña muere abandonado y triste, en Montauban. Mi padre estaba con él. Y el maestro de mi padre, Antonio Flores de Lemus, se va a París donde muere en la soledad. Mi padre, utilizando el pasaporte de Azaña, retorna a Tánger. Antes de morir, Azaña le había dicho –y esta frase me ha marcado–: «Sanz, la España que usted y yo democrática hemos querido, está siendo destruida por los unos y los otros». Mi padre quedó entonces entre dos fuegos. Retomó su cargo en el Banco de España e incluso llegó a ser director de la sucursal de Tánger. Pero se apartó de la sociedad. Estuvo años sin hablar: del despacho a su casa y de su casa al despacho. Me resulta difícil explicarte el ambiente de mi casa. Me sentía marginado como homosexual, marginado en política y marginado en cultura. Pero esta marginación no me acomplejó; me sentía muy

orgulloso de ser diferente. El cine y la lectura fueron para mí las formás perfectas de evasión. Afortunadamente para nosotros, cuando Tánger es ocupado por las tropas de Franco, el Alto Comisario de Marruecos, que fue un hombre muy civilizado, no impuso los principios de Franco con toda la fuerza que exigían. Consideró que los padres franciscanos, que se ocupaban de la educación, eran muy atrasados, e hizo venir a los marianistas. Yo que no soy clerical, reconozco que tuvimos un bachillerato en el cual estaba prohibido hablar de política. Había chicos refugiados de un lado y chicos refugiados del otro lado. Y nunca hubo problemas.

Gracias a mi *hobby,* me convertí en aquél que establecía qué películas podían ver los chicos internos de los marianistas. Por ejemplo, recomendaba que viesen los filmes de Hitchcock: *Los 39 escalones, La dama desaparece, La posada de Jamaica,* más tarde *Rebeca.* Y los filmes de John Ford y de King Vidor. Y por supuesto, el cine de Francia, que siempre tuvo un prestigio muy grande. Sacha Guitry, que de muchacho no me gustaba pero tenía *prestige,* Jean Renoir, René Clair... Cuando leo las memorias de Victoria Ocampo me siento muy identificado con el mundo argentino que describe, porque es muy parecido al de Tánger.

*–O sea que te quedaste en Tánger y te recibiste de abogado.*

No, la carrera universitaria la cursé en Madrid,

*—Según tengo entendido ejerciste muy poco la profesión...*

Pues la ejercí nada. Estudié en Madrid y en ese entonces el mundo universitario estaba dividido en monárquico y falangista. Como comprenderás, yo no era ni lo uno ni lo otro. Al recibir el premio extraordinario en reválida de bachiller –me examié en Ceuta– uno de los profesores recomendó mi padre que me instalara en una nueva residencia que era la maravilla de las maravillas. Era un poco cara para mi padre, pero se trataba nada menos que del naciente Opus Dei. Conocí y traté al Padre Escrivá. Y que el Padre Escrivá sea santo es algo que me produce escalofríos.

Quise seguir la carrera diplomática y como en el consulado se hacía un informe sobre todos los que vivíamos en el extranjero –todavía conservo ese informe– se dijo que mi padre era rojo, cuando de rojo no te-

nía nada. Era lo que hoy en día sería uno del PSOE. Y el hijo también tenía que ser rojo. Nunca he olvidado un artículo de mi padre, que publicaron en Ginebra en 1939, donde decía que el fascismo y el comunismo son las dos caras de la misma moneda.

*–Es lo que siempre pensé pero de muy joven no me atrevía a decir.*

La dictadura, cualquier dictadura, es la negación de la democracia. Así me crié yo. Y en aquellos años te quedas, ¿cómo podría decirlo?, descolorido, sin camisa que ponerte, solitario. Pero un día, andando por la calle Arenal, descubro una galería de arte muy chiquita, muy elegante por fuera, que se llamaba *Clan*. Tenía en la vitrina una foto dedicada de Luis Buñuel y la verdadera mano que se había utilizado en *El perro andaluz*. Entré en ese sitio mágico y fui bien recibido por los dueños Tomás Seral y su esposa Gloria de Aranda. Mientras tanto me habían echado del Opus Dei –algún día te contaré mi charla con el Padre Escrivá–, y en ese paraíso privado, en en galería me sentí en la gloria.

*–¿En qué año sucedía todo eso?*

En 1945. Y ahí empiezo a conocer a gente como los Saura o Juanito Benet. Y a pintores como Benjamín Palencia y Pancho Cossío que, a diferencia de la mayoría de ellos, no habían emigrado. Y conocí tambien a Ramón Gómez de la Serna, que había emigrado, pero no del todo. Residía la mayor parte del tiempo en Buenos Aires pero volvía a menudo y visitaba frecuentemente la galería, pues era muy amigo de Tomás Seral. Empecé a descubrir esa otra España que buscaba desde mi más tierna infancia y que aún no he descubierto del todo. Es la tercera España, una tercera España civilizada que ha dado al mundo figuras geniales y universales.

En el mundo hispano se ha dado algo muy raro. Hemos ofrecido a la humanidad figuras importantes cuando teníamos un país con los problemas políticos y sociales peores del mundo. No olvides que con Cervantes ya empieza la decadencia del imperio español: el Siglo de Oro ya anuncia una crisis en España. Como mi padre había estado apartado en Tánger, yo me sentía apartado en Madrid. Hasta el momento en que encuentro ese mundo de élite que me ofrece la galería *Clan* y comienzo a comunicar con el exterior. Por ejemplo, cuando retornan a Madrid un Buñuel u otros así, yo ya sabía quiénes eran. Había visto *Le chien an-*

*dalou* cuando tenía siete años. De niño sabía que había unos cuentos de Pipo y de Pipa, de Salvador Bartolozzi, que eran elegantísimos, que nada tenían que ver con los cuentos que nos hacían leer los curas, que eran feísimos. Sabía que había algunos escritores que no se parecían a los demás. Siempre he ido buscando ese mundo.

*–¿Cuándo volviste a Tánger?*

Al principio iba y venía. Tuve que hacer el servicio militar aquí. Pero siempre fui la excepción en el peor de los sentidos. Yo no podía salir de Tánger porque tenía edad militar. Y no podía salir de España porque tenía edad militar. Como entre los que estudiábamos la carrera, había dos o tres en las mismas condiciones, teníamos cada uno un papelito aspecial, secreto, que, cuando lo mostrábamos en Algeciras, la policía nos decía: «Pasen ustedes». O sea que hasta en eso estábamos marginados, porque estando en edad militar, tampoco teníamos derecho al pasaporte. Estábamos totalmente marginados pero al mismo tiempo unidos, formando una especie de *Clan.*

*—Hablando de* Clan, *¿qué otra gente pasaba por la galería?*

Montones. Por ejemplo la fotógrafa Ingeborg Morath que muchos años después se casaría con Arthur Miller, Mercedes Fórmica, Bebita Bemberg, que se aparecía descalza, una jovencísima Paloma Picasso. Toda esa gente pasaba por España. Ahora se dice que en la época del franquismo nadie pisaba el país. Venía todo el mundo. Lo que pasa es que no se daban a conocer. Por el salón de exposiciones de *Clan* circuló tanta gente... Luego íbamos a comer todos a alguna tasca. Yo estaba metido en todo eso. La gente se decía: «¿De qué vive éste?» Y todavía sigue preguntándoselo. «Seguramente es un espía, si no, ¿cómo puede conocer a toda esa gente?». Una vez alguien me preguntó cómo podía tratar a tanta gente conocida y la única explicación que le pude dar fue: «Por carambola».

Me sentía en ese mundo como un pez en el agua a pesar de mis contradicciones, que en realidad no eran tales. Porque soy *nervous* y detesto el mundo *gay*, detesto los carnavales que se organizan ahora en este marco. Soy un hombre de izquierdas, pero nunca he sido comunista. No me considero ni superior ni inferior a nadie. Soy, para emplear un término muy argentino, «diferente». Reconozco que soy diferente.

*—Antes de continuar quisiera que me expliques de donde viene la palabra* nervous, *que usas para referirte a los* gays *y que te he oído pronunciar desde que te conozco, de esto hace unos quince años. Evidentemente no es una palabra que pertenece a la yaquetía. ¿Acaso la inventaste tú?*

Bueno, sí y no. La inventamos un día Pepe Carlton y yo. Surgió sin que supiéramos por qué y no dejamos de utilizarla desde ese momento. Pero lo más grave, o lo más gracioso, es que también la adoptaron Truman Capote y Tennessee Williams y la utilizaron en sus obras. No te puedes imaginar la gracia que me causa pensar en los sesudos filólogos de universidades norteamericanas o de otros países cuando analicen el léxico de las obras de Williams y de Capote, y traten de explicar la etimología de esa palabra.

Respondiendo a una pregunta que me hiciste hace un momento, te diré que me instalé en Tánger cuando se me cerraron todas las puertas en España. Recuerdo que cierto día –y esto lo cuento en el libro sobre Paul Bowles–, estando con Pepe Carlton en un salón de té, vimos a entrar a una mujer que era mitad Greta Garbo y mitad Dolores del Río pero con acento argentino. Era Beatriz «Baby» Campbell, que había sido muy amiga de Borges y de Victoria Ocampo, que se había casado en primeras nupcias con Guinle, un millionario brasileño, y que, después del divorcio, se casó con Kenneth Spendar, a quien había conocido en Washington en casa de Franklin y Eleanor Roosevelt. Kenneth Spendar, que era agente secreto del State Departament de Washington, se hallaba en Tánger para coordinar el desembarco de los tropas norteamericanas en Europa. No pude contenerme y me acerqué y me presenté. En Tánger ella era lo que los norteamericanos llaman una *hostess,* es decir, una dama que recibía en sus salones a todos los VIPs del momento. Gracias a ella conocí a muchísima gente: Paul y Jane Bowles, Truman Capote, Tennessee Williams, Gore Vidal...

Yo estaba metido en esto. Y esto que hoy en día me da un carisma como de prestigio en la sociedad española actual, para el consulado español, e incluso para el norteamericano, significaba pertenecer a un grupo de maricones. Porque ninguno de ellos era todavía muy famoso y porque éramos una suerte de *hippies* antes del tiempo, incluso por la vestimenta. Por suerte tuve una familia maravillosa que me comprendía y que leía, por ejemplo, los libros de Truman Capote que yo les pasaba. Muchos de esos artistas conocieron a mi familia. Pero el consulado español pasaba un informe sobre mí según el cual yo era

maricón y rojo. Y yo ni lo uno ni lo otro siendo lo uno y lo otro pero de una forma distinta. Todo eso me ha costado mucho, y tal vez por eso sigo hoy en día viviendo. No tengo un retiro, vivo del aire, de pequeñas colaboraciones. Nunca he terminado por echar raíces en nada. Soy un desarraigado.

Al mismo tiempo, creo que conozco muy bien la cultura española, la verdadera, la oculta. Por haber sido oculta, culpo en alto grado a la Iglesia. La Institución Libre de Enseñanza hizo muy bien la separación total entre Iglesia y Estado, pero Manuel Azaña cometió el error tremendo de decir a los cuatro vientos: «España ha dejado de ser católica». Al día siguiente comenzaron a arder conventos y a matar curas y frailes porque España es un país extremista, horrible. Lo que haría falta ahora es que, poquito a poquito, la Iglesia, ocupe su sitio y deje al Estado en el suyo. Es necesario que gobiernen cada vez más sus problemas ideológicos.

*—Muchas veces me has hablado de todos los actores de cine que has conocido en Tánger. Cuéntame cómo conociste a Za-Su Pitts.*

Ah, sí. Estaba en *Port,* un salón de té muy famoso de Tánger. Vi sentada frente a mí a una señora muy elegante, con un sombrero con velo. Estaba seguro de que era Za-Su Pitts. Me acerqué a ella y en francés, porque mi inglés ha sido siempre muy pobre, le dije: «Vous êtes Madame Za-Su Pitts?» Y ella, con la voz que todos conocemos, me respondió: «Oui, y por favor siéntese». Estaba en Tánger porque su hijo era cónsul en la embajada norteamericana de Rabat. Había recorrido buena parte del mundo y me contó con asombro que el único lugar donde la habían reconocido fue en la Feria de Sevilla. Le dije que en el mundo hispano causaban maravilla las comedias que, en cierto modo, estaban destinadas a los niños. Por supuesto que yo tenía en ese momento la suficiente cultura cinematográfica para haberla visto en las películas de von Stroheim: *Codicia* y las otras. Pero más que a la eminente trágica de esas películas mudas, recordaba las decenas de comedias donde hizo de sirvienta o de tía. Le dije que en la escuela nos divertíamos imitándola. Recuerdo una película en epecial, dirigida por Gordon Douglas, con Victor McLaglen, ella y Patsy Kelly[1]. Y un niño, que está molestando. Victor McLaglen hace el gesto de que va a tirar al

[1] *Se trata de* Broadway Limited, *de 1941.*

niño por la vetana. Recuerdo como algo mágico los suspiros de ella, sus miradas, el movimiento de sus manos. Siempre he tenido adoración por ese tipo de mujer. Otra actriz que me entusiasmó cuando yo no sabía que había sido uno de los pilares del Teatro de Dublin, fue Sara Allgood. Una mujer con los ojos horrorizados por lo que ocurre en el mundo. En Luise Rainer también noto eso.

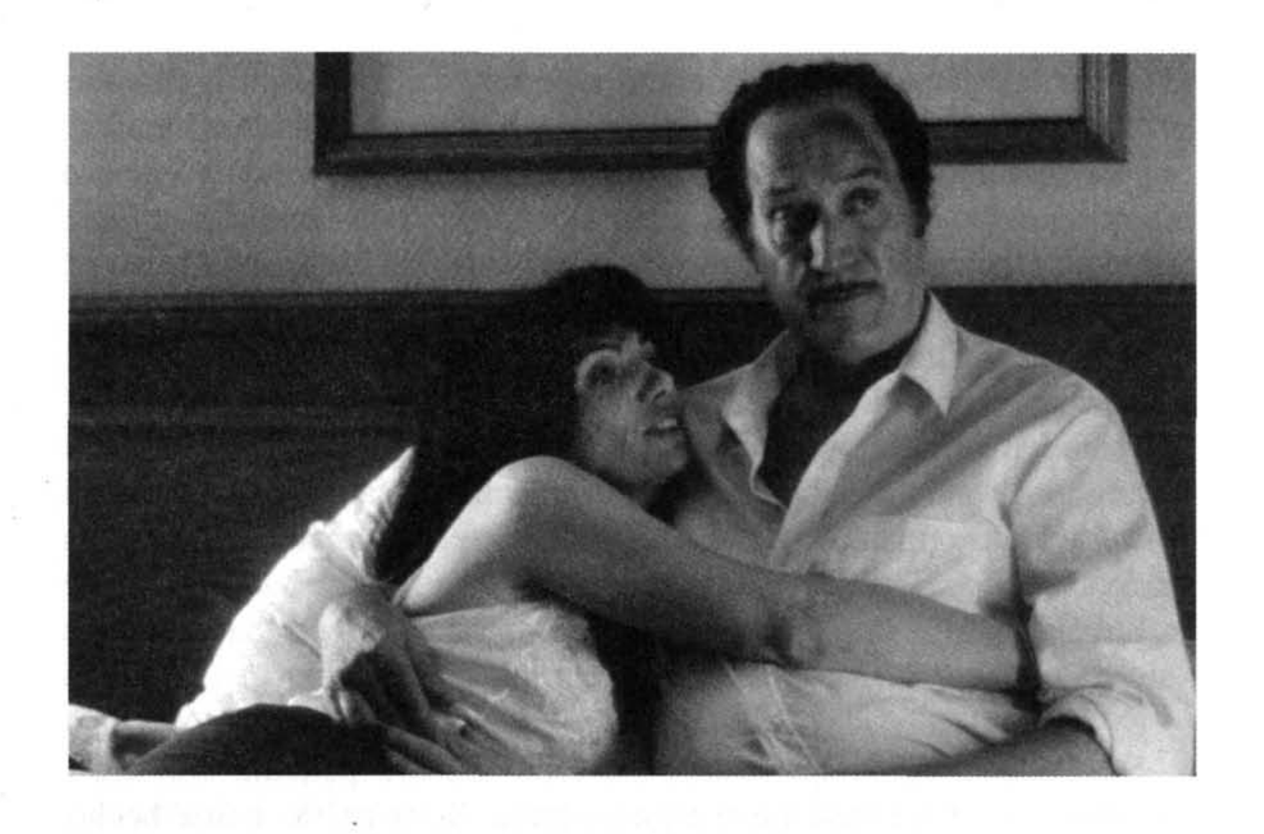
Yo veía con entusiasmo no sólo el cine español, el francés y el norteamericano, sino el alemán. Mi tía abuela Otilia, cuyo gran amor había sido un alemán que murió en la Primera Guerra Mundial, me llevaba a ver cine alemán. Desde mi infancia me fascinaron Dorothea Wieck y Lil Dagover. Y ese actor que debía ser *nervous,* que había actuado en *Caligari.*

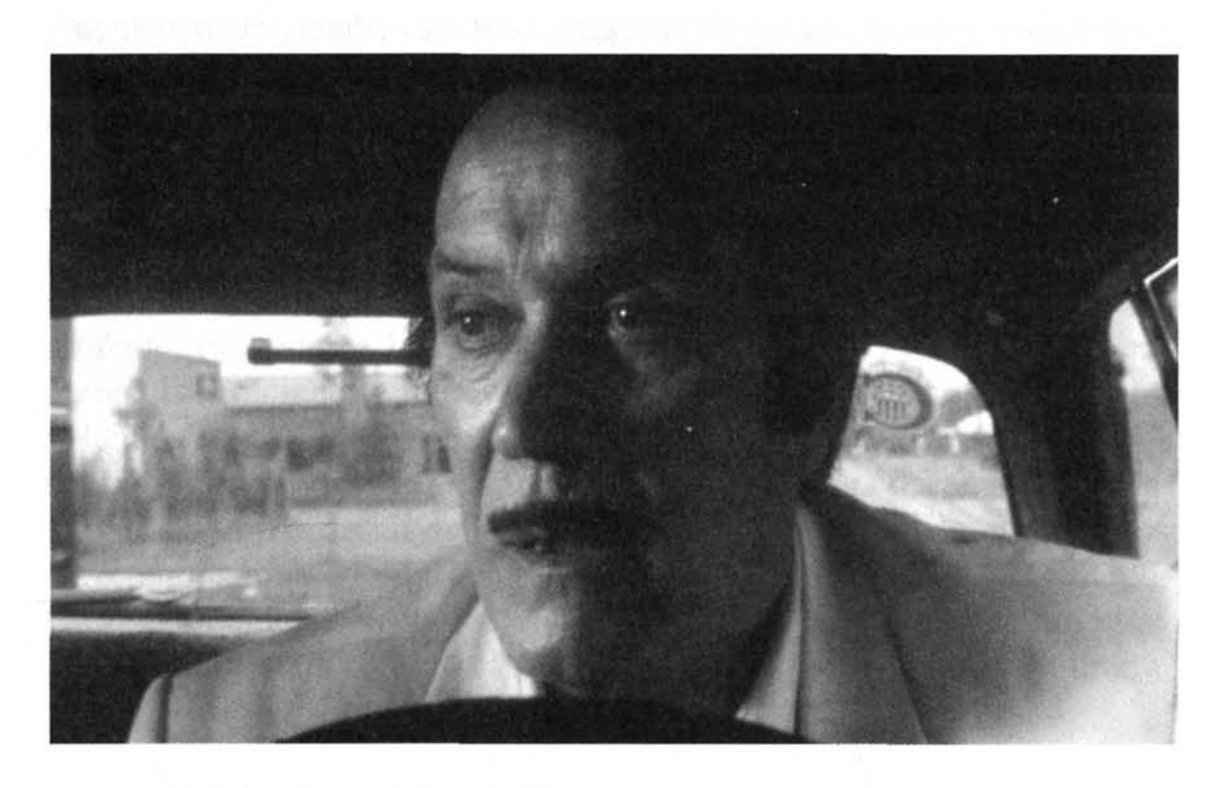
*—¿Conrad Veidt?*

Sí, Conrad Veidt, que estaba soberbio en esa película con Joan Crawford. La Crawford no me gustó nada. Su papel lo había hecho magníficamente Ingrid Bergman en Suecia algunos años antes.

*—Veo que te refieres a* Un rostro de mujer. *No sé si sabes que la primera vez que el tema se filmó fue en 1933 en Francia, y con Gaby Morlay. Se llamaba* Il était une fois, *tal como la obra de teatro de Francis de Croisset que sirvió de base a los tres filmes. Pero si seguimos hablando del cine de entre las dos guerras, no vamos a terminar nunca. ¿Hay alguna otra cosa interesante que desees añadir?*

No, dejemos las cosas acá.





Rodrigo Grande: *Presos del olvido* (2002)

# Carta de Alemania. En el segundo centenario de la muerte de Schiller

*Ricardo Bada*

Algo que me entristeció mucho *ipso fuckto,* y aún más *post fuckto* (pero ya sabemos *que post coitum omne animal triste,* así que no se trata de ninguna anomalía), es el hecho de que en el mundo de habla española haya pasado prácticamente inadvertido el segundo centenario de la muerte de Friedrich Schiller. Sálvese quien pueda, por ejemplo esta misma publicación, que en su número 659 dio a conocer una parte del intercambio epistolar entre Schiller y Goethe.

Y ya que sale a relucir, casi de entrada, el nombre de Goethe, rememoremos al joven Schiller, pelirrojo, pecoso y estudiante de Medicina, una carrera que no le gustaba y que le impuso la voluntad omnímoda de su déspota. Pese a ello, terminó sus estudios con 20 años siendo el mejor alumno de la Escuela Ducal de Stuttgart, bajo el mecenazgo de boa constrictora del citado déspota; y recibió el título de manos del consejero áulico Goethe, quien acompañaba a su señor, el Duque de Sajonia-Weimar, invitado a la ceremonia académica por su «primo» de Württemberg. Fue la primera vez que se encontraron Goethe y Schiller. La última sería en Weimar, en el monumento de Ernst Rietschel delante del Teatro Nacional, que es el motivo de la tarjeta postal más emblemática de la ciudad, y que los muestra en amor y compañía. Y donde no sé si por razones protocolarias o de mensaje subliminal, Goethe ocupa la derecha y Schiller la izquierda del conjunto.

Pero a despecho de aquel primer encuentro en Stuttgart, y de varios que siguieron al correr de los años, en Weimar y en Jena, y a despecho de que Schiller era entretanto el aclamado autor de *Los bandidos,* de *Intriga y amor* y de un prodigioso *Don Carlos,* la amistad con Goethe iba camino de no cuajar nunca, hasta que un buen día, en 1794, acuden por separado a una conferencia sobre botánica en la Sociedad Naturalista de Jena, y al salir juntos coinciden en la crítica de la misma. A partir de ese momento el lazo que los une se anuda de un modo indestructible, y es mucho lo que ambas obras se benefician de la mirada del

otro. Para poner un solo ejemplo: es a Goethe a quien se debe la organización del casi inabarcable material de la trilogía *Wallenstein,* lo que no disminuye un ápice la grandeza de la obra escrita por Schiller.

Y es una grandeza que en ocasiones alcanza alturas shakespearianas, sobre todo en aquellos instantes en que el catedrático de Historia e historiador Schiller se rinde con armas y bagajes al artista Schiller y diseña y lleva a cabo escenas imposibles. No ya el diálogo entre Felipe II y el Marqués de Posa, en *Don Carlos,* que es imposible desde el punto y hora que ese Marqués nunca existió... lamentablemente para España, dicho sea de paso. No es tampoco el encuentro de Isabel II con María Estuardo en el parque de Fotheringham, una entrevista que jamás tuvo lugar. ¡Es que en *La doncella de Orleans* Juana de Arco no muere en Ruán, achicharrada en la hoguera, sino en el campamento francés y en brazos del rey, ese rey a quien ella había ayudado decisivamente a coronar en Reims! A la hora de la verdad escénica, la verdad histórica cedía la vez, y Schiller ni siquiera se entretenía en disculparse por semejantes fruslerías.

A él le deben los alemanes casi una locución habitual por cada una de sus obras, unas frases que forman parte del tesoro del habla popular sin que sus usuarios sepan en la mayoría de los casos que detrás de ellas está el poderoso genio verbal de Schiller: «A este hombre se le puede ayudar» (*Los bandidos*), «El moro ha hecho su tarea» (*La conjuración de Fiesco en Génova*), «Los bellos días de Aranjuez ya tocan a su fin», palabras iniciales de *Don Carlos,* «Contra la estupidez hasta los mismos dioses luchan en vano» (*La doncella de Orleans*), y desde luego el «En eso reconozco a mis Pappenheimer» de Wallenstein, que los alemanes usan en el sentido del castizo español «Yo sé quiénes son los míos». Pero como extranjero en Alemania, confieso que mi predilección se decanta más bien por alguno de sus versos más bellos, como éste de *Don Carlos:* «Un instante vivido en el Paraíso no será expiado demasiado caro con la muerte».

Se comprende bien, por lo tanto, que esa efemérides, el segundo centenario de su muerte, haya disparado todos los resortes bien engrasados de la industria cultural, y que la inauguración oficial del «Año Schiller» motivase al presidente federal para solicitar que se represente la obra completa del autor. Empero, y en honor a la verdad, no todo han sido loas y ditirambos al gran Schiller. El respetado y fundadísimo crítico Burkhard Müller ha escrito un ensayo, «El rey ha llorado», donde sostiene, con argumentos difíciles de rebatir, que al releer sus baladas –con la sola excepción de una («El guante»)– nos parecen un

acervo cultural requetemuerto, que sus escritos teóricos –a pesar de su deslumbrante elegancia– son bastante discutibles, y que sus dramas tan complejos ya no imponen sus valores en el estado actual del teatro alemán. Aunque habría que puntualizar que esta última observación más bien habla en contra del teatro alemán actual, o del estado en que se encuentra, que en contra de los tan complejos dramas de Schiller.

En su preñadísimo libro *Las máscaras*, que es una obra de siniguales desenmascaramientos, Ramón Pérez de Ayala certifica que «el arquetipo del teatro romántico lo fijó Schiller en *Los bandidos*, desentrañando la lógica inmanente a que obedece y el fracaso a que está destinado el héroe romántico». Y en el párrafo inmediatamente anterior, el que más me interesa en relación con lo que escribo, Pérez de Ayala señaló que ha habido un «linaje de teatro en el cual se ha predicado la absoluta libertad para el individuo, por amor de su plenitud personal. Esta manera de teatro es la romántica, caracterizada por el culto del «héroe»: el hombre a quien no le impiden adaptarse circunstancias adversas, sino su propia voluntad enérgica de no adaptarse, de descollar con eminencia sobre el medio, de asumir en sí la existencia universal».

En cierto sentido, las palabras de Pérez de Ayala pueden aplicarse al propio Schiller. En quien las circunstancias adversas las resume el estado calamitoso de su cuerpo, mientras lo sostiene en pie –y es aquello que le hace seguir escribiendo una obra maestra detrás de otra– la voluntad indomeñable de expresar las verdades que lo habitan. Todas las cuales convergen a un punto: la libertad del ser humano, la libertad de pensar, la libertad de decir en voz alta lo que piensa. No hay quizás documento más conmovedor, en ese cierto sentido, que el informe de la autopsia practicada al cadáver de Schiller, cuyas últimas palabras fueron contestando a la pregunta de su cuñada Caroline cuando le preguntó cómo se sentía: «Cada vez mejor, cada vez más sereno».

El 10 de mayo de 1805, el día siguiente a su muerte, se procedió a hacerle la autopsia en su propia casa de la Esplanade. Además de constatar una infiltración en la pleura, así como pus en el pericardio y los riñones, «se encontraron los pulmones necróticos, hechos un engrudo y completamente desorganizados; el corazón sin substancia muscular». Otra versión dictamina que el pulmón derecho se había adherido a la pleura y que el pericardio se hallaba podrido y gangrenoso; que el corazón era una bolsa vacía, carente de substancia muscular; la vesícula biliar era doble más grande y el bazo dos tercios mayor que lo normal, y los riñones se habían disuelto. Y el médico de cabecera del Duque de

Sajonia-Weimar, Christian Huschke, quien el mismo día de su muerte le había recetado a Schiller «tintura de yodo y aceite de ricino», añade: «En estas condiciones hay que asombrarse de cómo el pobre hombre ha podido vivir tanto tiempo». Tanto tiempo... Apenas contaba 45 años, 5 meses y 29 días. Su amigo Goethe, doce años mayor que él, y que no acudió al entierro alegando estar enfermo (seguramente para no apropiarse el protagonismo del acto), le sobreviviría nada menos que veintisiete más.

En 1825, dos décadas más tarde, su viuda quiso para él una tumba individual, y se procedió a exhumar sus restos de la bóveda común donde se hallaban. Allí, antes que a Schiller, habían enterrado a 52 personas, y desde su muerte a 24 más. Según el burgomaestre de Weimar, en el lugar reinaba «un caos de enmohecimiento y putrefacción». Pero él, al parecer, logró identificar los huesos de Schiller, cuya calavera fue a parar a la casa de Goethe, que la conservó en un recipiente hecho exprofeso para ella. Hasta que por fin, el 10.9.1827, los pocos vestigios que testimoniaban osteológicamente el paso del autor de *Don Carlos* por este valle de lágrimas, fueron inhumados en la cripta de los príncipes, del cementerio nuevo. Cinco años más tarde, recibió compañía: la de su amigo Goethe. Sólo que en 1911, durante una nueva exhumación, se encontró en la bóveda común de antaño otra calavera asimismo identificada como la de Schiller. Y esta es la hora en que no se sabe cuál de las dos es la auténtica.

Comentaré al respecto que «Schiller» –según Jürgen Udolph, profesor de la única cátedra de Onomástica que hay en Alemania, en la Universidad de Leipzig– significa «der Schielende», es decir, entre otras cosas, «el que mira de reojo»; y al saberlo me dije muy convencido que desde aquél lugar donde se encuentre, Schiller nos debe estar mirando, bien de reojo, y debe divertirse bastante al ver nuestro desconcierto.

Recordemos para terminar la sutilísima observación de Eugeni d'Ors acerca del Guillermo Tell recreado por el autor que he tratado de evocar en esta epístola: «A los ojos de la vulgaridad romántica, Guillermo Tell, tal como nos lo presenta Schiller, hará siempre un efecto un poco disminuido. El público, al verle aparecer en escena, quisiera que plantease *inmediatamente* la revolución. Resulta duro esperar, durante cinco actos, la caída y muerte del tirano. No todo el mundo es capaz de comprender el heroísmo que existe en *cargarse de razón*».

# Carta de Buenos Aires. La voz del cielo

*Daniel Link*

Manuel Puig fue un escritor ex-céntrico: un testigo excéntrico del mundo. Desde el primer momento quiso demostrar que venía de otra parte y que iba en otra dirección. No era periférico, como un planeta puede serlo respecto de una bola de fuego cualquiera, sino excéntrico como un cometa con una órbita rarísima, que atravesó con la misma elegancia las profundidades de la literatura argentina (por ejemplo, Roberto Arlt), las cimas del arte del siglo XX (Joyce, Thomas Mann, Andy Warhol) y el gigantesco agujero negro del cine industrial norteamericano de la época clásica.

Lo que suele destacarse (por pereza intelectual, básicamente, cuando no por homofobia) es sólo el tercer aspecto, y de ahí la persistencia de la nomenclatura de «popular» que se aplica a su obra. Puig fue un artista pop, en el sentido en que Warhol lo fue, y con las mismas implicancias. Haber señalado que el cine constituye el inconsciente del siglo XX (es decir, no que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, hipótesis banal, sino que está estructurado *como el lenguaje del cine*) y haber realizado una experiencia literaria adecuada a ese principio es una operación equivalente a la postulación del universo como una vasta serie de productos industriales y haber realizado una experiencia estética adecuada a ese principio (campbell, campbell, campbell; pero también: silla eléctrica, silla eléctrica, silla eléctrica). Es probable que la experiencia estética de Puig pueda entenderse como «populista», pero sólo en el mismo sentido en que lo fueron las experiencias de Kafka (que escribía en un alemán que pudieran leer los sirvientes) o Bertolt Brecht (que escribía en un alemán que pudieran entender los obreros). Puig escribía en un español que pudieran leer las peluqueras.

Alguna vez Puig declaró, como justificación de la mezcolanza estilística que presentó en *La traición de Rita Hayworth*, que había hojeado *Ulises* de James Joyce y había visto que cada capítulo tenía un estilo diferente. Así como su propia versión (pop) del *Ulises*, también se ani-

mó a proponer en *Boquitas pintadas* su propia versión (pop, ¿peluquera?) de *La montaña mágica*. Y, sobre todo, se atrevió a vivir y a escribir (como se verá, se trata de lo mismo) una versión alternativa de *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt. En esa novela célebre como pocas en las letras argentinas, Arlt presenta a un homosexual con los rasgos que el imaginario social de la época podía atribuirle: enfermizo y con un deseo patético (henchido de *pathos*) de haber nacido mujer. Se considera a sí mismo «chiflado» y «degenerado»:

> —¿Por qué no habré nacido mujer?..., en vez de ser un degenerado..., sí, un degenerado..., hubiera sido muchacha de mi casa, me hubiera casado con algún hombre bueno y lo hubiera cuidado... y lo hubiera querido... en vez... así... rodar de «catrera» en «catrera» [... S]i yo pudiera daría toda mi plata para ser mujer... una mujercita pobre... y no me importaría quedarme preñada y lavar la ropa con tal que él me quisiera... y trabajara para mí... [...]

El «degenerado» explica su «desviación» como efecto del amor, entendido como un vasto dispositivo de subalternización: «Yo no era así antes... pero él me hizo así». Es como si en la perspectiva que Arlt recupera (en el imaginario que «cita»), la homosexualidad fuera doblemente cautiva: del amor y de la inversión feminizadora. Por supuesto, como «la diferencia de clase con Girondo, con Borges, con Güiraldes, se delata en el énfasis de la escritura arltiana y en el imaginario exasperado de las soluciones radicales» y como «es difícil normalizar un sistema de explosiones encadenadas»[1] sería abusivo interpretar la presentación de Arlt como formando parte de un dispositivo de normalización. Después de las palabras amargas del homosexual, Silvio Astier se pregunta: «¿Quién era ese pobre ser humano que pronunciaba palabras tan terribles y nuevas?..., ¿que no pedía nada más que un poco de amor?»

Arlt quita casi todo patetismo a las palabras del homosexual, preso de un sistema de clasificación y un principio de inteligibilidad que lo precede en el mundo (el penoso teorema de la «inversión»: *anima muliebri virile corpore inclusa*) pero, al mismo tiempo, se ve obligado a conservar la determinación amorosa (es decir, la de su falta). Por menos avezado que el lector quiera imaginarse a sí mismo respecto de los temas de la «epistemología de la sexualidad» resulta evidente que la

[1] *Cfr. Sarlo, Beatriz. «Un extremista de la literatura»,* Clarín *(Buenos Aires, domingo 02 de abril de 2000). El texto puede leerse en* http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2000-04-02/e-00311d.htm.

primera aparición explícita de la homosexualidad en la literatura argentina (ese armario pletórico de disfraces y desdichas) supone una familiarización del deseo (es decir del amor) en términos de una demanda transitiva entre los géneros (como categorías abstractas) y sólo eso. Toda otra forma de amor se definirá en términos de distancia (o inversión) respecto de ese esquema formal.

Arlt, que no podía pensar el mundo ni la literatura sino en relación con variedades de lo monstruoso, se obliga a sostener la demanda de amor como determinación de las identidades sexuales (incluida la «identidad homosexual») porque la (necesaria) insatisfacción de esa demanda, la morosidad de la pena de amor será lo que le permita encontrar un Monstruo, el homosexual, como algo que siempre estuvo allí esperando que alguien se hiciera cargo de su voz (henchida de *pathos*).

En el caso de Puig se trata de desandar ese camino, naturalmente. En primer término, porque se trata de postular no una voz completamente exterior a la conciencia del que escribe sino de todo lo contrario: de hacer pasar la propia voz a la escritura, de postular como efecto de escritura la voz del homosexual que en ese gesto (y por él) huye de todas las determinaciones, inclusive la del amor.

Pero no son las novelas de Puig las que hay que cotejar con *El juguete rabioso* sino, una vez más, la parte menos explorada de su obra radiante: su epistolario. *Querida familia* reúne las «cartas europeas» de Manuel Puig enviadas a su familia entre 1956 y 1962[2]. El período cubierto por estas cartas familiares corresponde a lo que la compiladora llama «novela de formación» (el pasaje de Coco, el sobrenombre familiar de Puig, que quería triunfar en el mundo del cine, al autor de novelas). Bien leídas, las cartas pueden entenderse como un vasto proceso que se orienta, por un lado, a la desidipización del «yo» y, por el otro, a la construcción de una voz a la vez íntima e impersonal (la voz que sostendrán, cada una a su modo, todas las novelas de Puig).

Puig comienza siendo el tirano de la correspondencia reclamando cartas y más cartas como cumplimiento del contrato amoroso que le permite alejarse del entorno familiar. Ya sabemos que las cartas se escriben precisamente para mantener al otro a la distancia y, en el caso de Puig, esa tensión se vuelve evidente cuando deja de ser el que reclama volumen epistolar y pasa a ser el moroso. Emblemáticas como punto

[2] *Recopiladas por Graciela Goldchluk para editorial Entropía (Buenos Aires, 2005).*

de inflexión son las cartas de comienzos de 1962, cuando Puig, que estaba ya borroneando el «guión» sobre Villegas (*La traición*), confiesa que «extraña» y quiere pasar, en viaje rumbo a USA, por Buenos Aires. En la carta del 14 de mayo, Puig se deshace en disculpas con su madre, le pide paciencia y le pone distancias: no sabe cuándo podrá visitarlos («desgraciadamente no puedo hacer lo que quiero»), y tampoco le parece conveniente que su madre viaje a visitarlo a él («¿qué vas a hacer sola? No creo que sea lo ideal»).

No es (nunca lo es) el amor a la madre lo que se juega en esos intercambios, sino la reconstitución del vínculo sobre nuevas bases (lo mismo, podría decirse, que pretende Puig en todas y cada una de sus novelas, que rehacen las nociones de familia, amistad, compañerismo, vecindad, servidumbre, todas las nociones asociadas con vínculos sociales, de acuerdo con parámetros sino nuevos, siempre utópicos: *El beso de la mujer araña*).

La madre será para Puig, con los años, la «compañera». Pero en 1962 es todavía una corresponsal que conviene mantener a la distancia, porque precisamente la «formación» del escritor no ha llegado todavía al punto de coagulación que significará *La traición de Rita Hayworth*, ese cometa que atraviesa la galaxia de la literatura argentina desestabilizándola para siempre.

En ese proceso de formación resulta reveladora la frecuente alusión de Puig a películas europeas (le impresionó muy favorablemente *Accattone* de Pier Paolo Pasolini), y la descalificación del cine industrial de Hollywood («americanadas»), al que volverá a amar (de otro modo, con la conciencia de una lejanía) hacia el final de su vida. Lejos del estereotipo de la «loca descerebrada» que extrae su saber sobre el mundo de un conjunto de películas más o menos triviales con el cual la crítica se ha venido divirtiendo desde hace años, Puig se muestra como un espectador sensible no sólo a los modos de representación cinematográfica sino teatrales y pictóricos (tan agotadoras como las sesiones cinematográficas son los raídes museológicos, de los cuales Puig siempre sale enriquecido). El carácter contracanónico de su mirada puede leerse en algunas de sus páginas, por ejemplo ésta, de *The Buenos Aires Affair*[3]:

> [En los frescos de la Capilla Sixtina] Cerca de Cristo, junto a otros santos, se ve a San Sebastián, caracterizado por un haz de flechas que empuña con su izquierda. El pintor de ese modo quiso representar su condición de soldado roma-

[3] *Manuel Puig.* The Buenos Aires Affair. *Buenos Aires, Sudamericana, 1973. Pág. 217.*

> no, jefe de guardias del cruel emperador Diocleciano. Su físico además es uno de los más fuertes del fresco, el tórax es macizo y casi cuadrado, los brazos y piernas muy anchos y no largos. El gesto de las manos también es indicativo de fuerza y decisión. En cambio el rostro es notablemente sensible, y los cabellos caen rizados sobre los hombros. Apenas el extremo de un lienzo le cubre parte de la ingle, pero toma la forma del miembro que oculta, de volumen decididamente mayor al de las otras figuras masculinas imaginadas por Miguel Ángel. San Sebastián se destaca como una de las figuras más bellas, potentes y bondadosas del Juicio Universal, pintado sobriamente en diversas tonalidades de ocre, junto a otras figuras abigarradas multicolores, y contra un fondo de cielo claro.

Puede entenderse hasta qué punto la formación estética de Puig es correlativa de una formación en los asuntos de la carne y, por lo tanto, hay que agradecer que Puig haya puesto por escrito en las cartas familiares los diferentes hitos de esos procesos, que constituyen un material precioso para quien tenga interés, además, en analizar el ritmo de su *coming out* (correlativo del proceso de desidipización del yo).

En cuanto al lenguaje de la correspondencia: he allí la elegancia en su forma más pura (sin la mediación, todavía, de la institución literaria). En *El beso de la mujer araña*, Puig incluirá de manera programática la voz del «homosexual arltiano» en el contexto de una teoría de la transgresión o la liberación sexual que se deja leer en el conjunto de notas que integran la novela: el *Juguete rabioso* de Puig se juega no entre las paredes de un hotelucho sino entre los barrotes de una cárcel. O mejor dicho, dos: la cárcel de hierro y concreto en la que Molina y Valentín han sido puestos, separados del mundo, y la cárcel del lenguaje que sostiene Valentín (la sobredeterminación, por todas partes).

Pero antes, en su correspondencia, Puig ya había ensayado hasta la perfección formal el tono y la voz que le correspondería como sujeto de escritura: lo que debe sorprendernos no es tanto la capacidad de Puig para transcribir voces, en lo cual, por cierto, fue perfecto: *El beso de la mujer araña* no transcribe la voz de la homosexualidad (Puig sabe que tal cosa no existe) sino la voz de Arlt sobre la homosexualidad. Así se entiende el aparato de citas (muy por detrás de su propia experiencia y su propio saber sobre la homosexualidad), que no es sino un ejercicio de «crítica práctica» (en el sentido en que Proust usaba la expresión) sobre la cultura y la novela de los años de Arlt, pero también de los de *La traición de Rita Hayworth*.

Puestas en serie (la una como continuación de la otra), esas dos novelas se dejan leer como una tortuosa «Carta al padre» sobre la propia

sexualidad, a tal punto la experiencia de Puig trasciende la dialéctica entre lo íntimo y lo público. Tal vez por eso su obra ha sido leída como un acto sacrificial en el altar de la escritura. ¿Pero es que no se entiende que no se trata de un altar sacrificial (un rito funerario) sino más bien de una pila bautismal (la reproducción por contagio)? Toda otra lectura de la obra de Manuel Puig establece complicidad con los dispositivos de normalización, las clases y las categorías.

Mucho más sorprendente que la capacidad de Puig para reproducir lenguajes «otros», entonces, es su maestría para volver asunto de escritura su propia voz: registros, tonos, elecciones léxicas, cadencias y ademanes desconocidos en la literatura hasta su intervención: la codificación de lo *gay* como un lenguaje propio, como una manera propia de operar respecto del lenguaje (que naturalmente, no hay que entender como un espacio determinado para siempre sino como todo lo contrario: el lugar de la unidad no sintética de las contradicciones, el punto de derrumbe de las clasificaciones, un umbral completamente irreversible: una apertura para el lenguaje).

No sólo es el deseo de Puig lo que se transforma en su epistolario, sino su relación con la escritura (y no se puede pensar una transformación sino como correlativa de la otra). Porque Puig se desedipiza es que escribe estas cartas en las que una loca corre suelta y feliz por la página en blanco («la cabezona Anne Baxter», «la Virginia [Mayo] aprendió a trabajar, ¿cuándo le tocará el turno a Amelia Bence?», etc.). Y porque una loca se desata de todas las determinaciones (gracias a la distancia, es decir: gracias a las cartas) es que su deseo se desedipiza y el artista pasa del cine a la literatura (es decir: el pasaje de lo quedará para siempre como objeto amado junto con la madre-compañera, a lo que lo definirá para siempre como sujeto: sujeto de escritura).

Sólo de los grandes escritores (Flaubert, Kafka, Proust, Pasolini) nos interesa leer cartas: es porque sabemos que, en esos casos, las cartas son la continuación de la literatura, por otras vías. En vez de la mera intimidad, la intimidad impersonal propia de un arte: el arte de la existencia («soy esta loca, tengo esta voz») vuelto asunto de escritura.

En una carta a Guillermo Cabrera Infante y señora, Puig escribía:

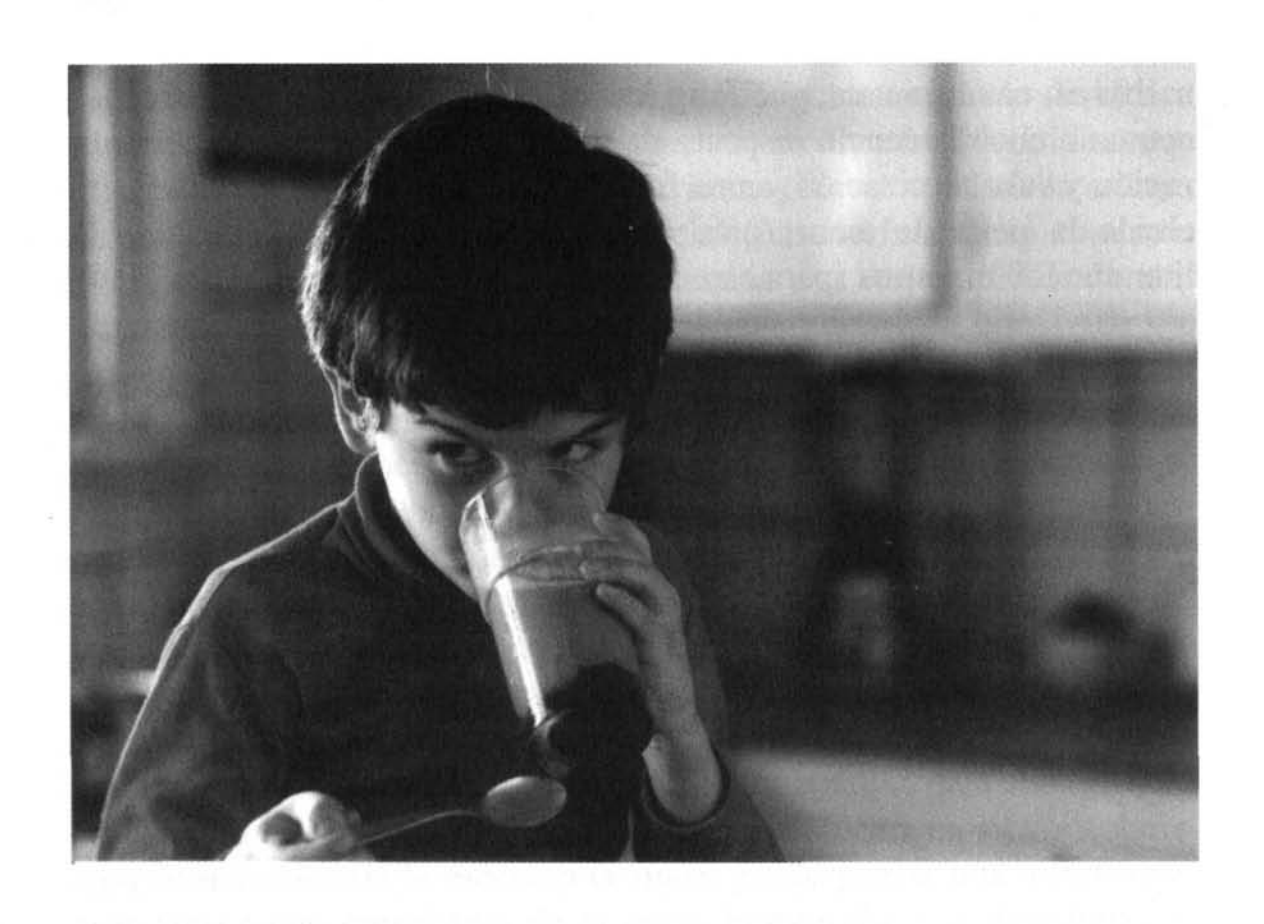
> La cuestión es que me hizo tantas perradas, y lo vi tan enfermo que EL AMOR SE ME MURIÓ, una verdadera salvación. (...) Lo bueno es que al ver la verdad ME CURÉ, realmente se fue el amor[4].

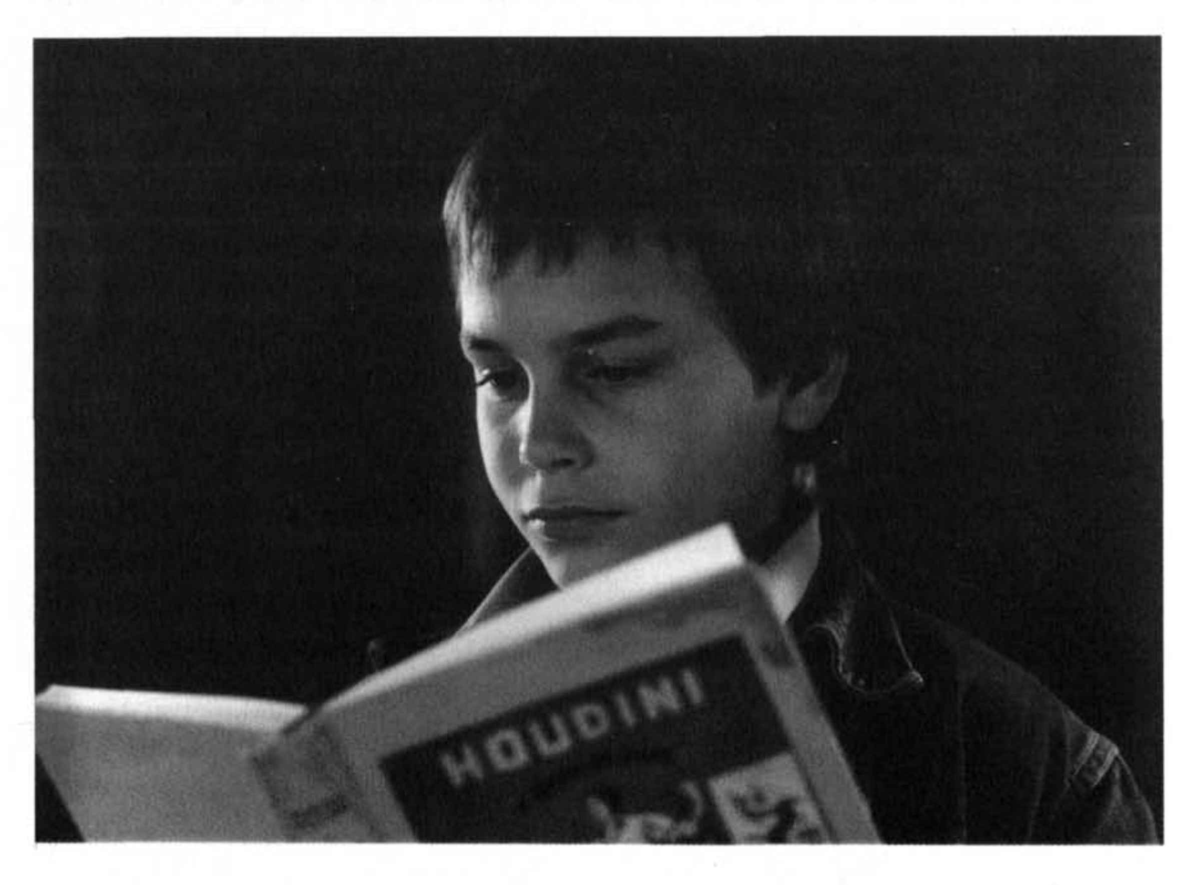
[4] *Reproducida en* La voz del hermafrodita, *1: 1 (Buenos Aires: enero de 2000).*

No es, naturalmente, que Puig reniegue del amor, sino que más bien apunta a una disidencia respecto de todos los dispositivos de normalización y subalternización, a una fuga hacia el más allá de las clases, incluida la pena de amor (para eso, tenemos a Leavitt), incluida la literatura de maestros (para eso, tenemos a Arlt, a Joyce, a Mann). Puig era muy serio en sus intenciones: tuvo que escribir novelas memorables para que nunca nadie pudiera olvidar su voz: la voz del cielo.



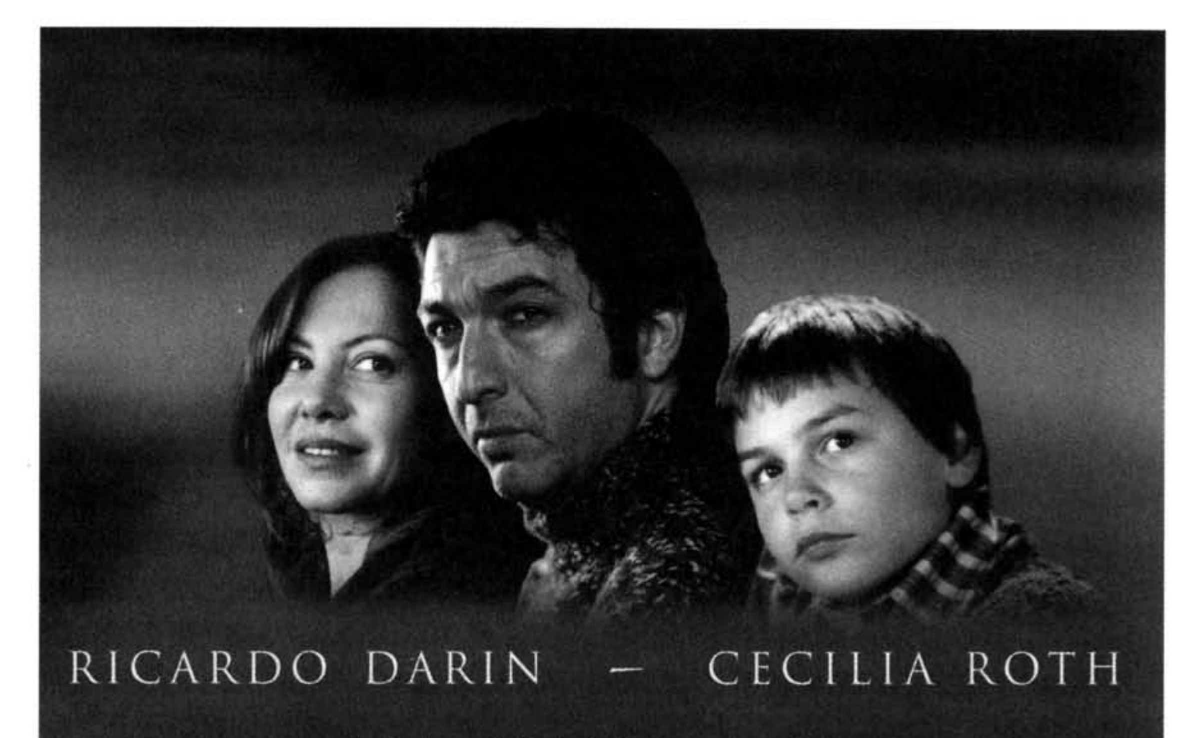
Marcelo Piñeyro: *Kamchatka* (2002)






Marcelo Piñeyro: *Kamchatka* (2002)

# BIBLIOTECA



RICARDO DARIN — CECILIA ROTH

UNA PELICULA DE

MARCELO PIÑEYRO

# KAMCHATKA

*Crecer no es más que descubrir un par de secretos.*

HECTOR ALTERIO

FERNANDA MISTRAL - TOMAS FONZI - MATIAS DEL POZO - MILTON DE LA CANAL

www.kamchatkalapelicula.com.ar

# Poesía epifánica*

La obra de Andrés Sánchez Robayna (Las Palmas, Canarias, 1952) muestra un claro interés por escritores latinoamericanos como José Lezama Lima, Octavio Paz, Haroldo de Campos y Severo Sarduy. Sus afinidades con Eduardo Milán (además de la colaboración en la antología *Las ínsulas extrañas*), sobre todo en la poesía inicial de ambos, son notablemente visibles. También evidentes son sus filiaciones con escritores españoles anteriores: Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, José Ángel Valente, María Zambrano, entre muchos otros, pero habría que advertir que los vínculos con sus contemporáneos son casi nulos. No debería de haber dicotomia entre españoles e hispanoamericanos (todos heredan la cultura de una misma lengua) pero da la impresión que se vive en comunidades (de escritores) cerradas y autosuficientes. El propio Sánchez Robayna insiste en que los españoles de hoy lean más a los hispanoamericanos y traduzcan más a los europeos. Según esto, los peninsulares se han aislado como si estuvieran en una isla y los canarios (hay una muy interesante línea de trabajo de poetas jóvenes, propiciada por el propio Sánchez Robayna en Canarias) hacen que las aguas (de ambos lados del Atlántico) confluyan como si estuvieran en un continente.

En el «Epílogo» del volumen, Sánchez Robayna glosa su modo de comprender el fenómeno poético (pone al día –de algún modo– unas cuantas nociones de *El arco y la lira*, de Octavio Paz). Es allí donde se encuentra la unidad de su pensamiento y los modos en que articula el lenguaje. Heredero de la noción de la palabra como revelación en el espacio de lo sagrado (desde la poesía mística española hasta la de poetas modernos y contemporáneos como William Wordsworth, Wallace Stevens, Edmond Jabés, José Lezama Lima o José Ángel Valente), el poeta canario destaca al lenguaje como principio de fundamento de apertura a lo inefable: «La iluminación de la poesía se da en la palabra, como si la *carnalidad* de la palabra fuera del todo imprescindible para acceder a un conocimiento otro, a lo que he llamado el *conocimiento de lo impensable*» [430]. En este sentido, más que de conocimiento, la poesía sitúa su ámbito en «los intersticios vertiginosos» de los planos bipolares: palabra-silencio, exterioridad-interioridad, presencia-ausencia,

* *Andrés Sánchez Robayna,* En el cuerpo del mundo. Obra poética (1970-2002), *Galaxia. Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2004, 472 pp.*

conocimiento-no-conocimiento. Al hacerlo, impulsa un anhelo que aspira a descubrir o re-descubrir los misterios del mundo, confiriendo un carácter sagrado o milagroso a los hallazgos del lenguaje. Siempre consciente de un deseo no colmado, el poema se entabla como una búsqueda permanente por la revelación. En una segunda parte del ensayo (en referencia específica a una cita de Mallarmé acerca del papel del poeta en su sociedad), Sánchez Robayna se plantea el problema que representa el utilitarismo en la era tecnológica de las sociedades postindustriales. El lenguaje se aleja cada vez más de una función «espiritual» y se apega a un sentido pragmático y comunicativo, con lo que se margina la insistencia en la cultura de lo sagrado. Domina, en cambio, la «trivialización y la intrascendencia». Para Sánchez Robayna, la poesía debe actuar, justamente, como «antídoto de la técnica y el mercado» (Paz); la ética del poeta debe ejercer siempre en primer plano su fidelidad por trascender el fin mercantil del lenguaje, dejar entrever lo inefable en un orbe colmado por la banalidad.

Este volumen recoge la obra poética de Sánchez Robayna hasta el momento (actualiza una versión realizada en 2000). Si bien, la unidad se podría encontrar en esa ética reseñada con anterioridad, habría tres etapas bien diferenciadas: 1) la poesía contenida, hermética, que emerge desde el silencio en los libros iniciales (*Clima,* 1978; *Tinta,* 1981; y *La roca,* 1984); 2) la tendencia a la enunciación de voces que invocan instantes iluminados (*Palmas sobre la losa fría,* 1989; *Fuego blanco,* 1992; y *Sobre una piedra extrema,* 1995); y 3) la autobiografía contada a través de momentos epifánicos; o la formación intelectual del artista (*El libro, tras la duna,* 2002).

En la primera etapa destaca el espacio insular como el ámbito de la celebración del lenguaje. Desde los primeros versos del remoto *Día de aire* (1970), se privilegian las imágenes que laten en la contemplación del paisaje marino. Aparece una concordancia entre el espectáculo natural y la búsqueda del lenguaje que hace eco del esplendor: «Excavas en la orilla la palabra / que dice el mar soplado. La palabra / que late desde el fondo de la roca». [12] O, en *Clima,* la quietud del silencio al que se aspira en el ámbito de lo sagrado: «En las islas, / el silencio como una sola rama / contra el cielo negro.» [37] En ese estado de alumbramiento se inscribe también el cuerpo femenino: «Toco entonces tu piel, / la piel del sol a la que llegan / las gotas de esa ola antigua». [25] Sin embargo, como buen heredero de la poesía simbolista francesa, tam-

bién se da en Sánchez Robayna, lo que Octavio Paz ha denominado el «poema crítico»: «La poesía, concebida por Mallarmé como la única posibilidad de identificación del lenguaje con lo absoluto, de ser el absoluto, se niega a sí misma cada vez que se realiza en un poema» [Paz, *El arco y la lira*]. Justo, «El sentido del poema ha de ser destruido», el poema que cierra y culmina *Clima,* actúa en diálogo con el célebre «Un golpe de dados» de Mallarmé. Allí, también disponiendo del poema en forma espacial, una ola se alza con el rayo solar para escribir el poema de su esplendor y concluye en el blanco de su propia caída. Los otros dos libros de esta etapa inicial continúan las mismas líneas de exploración, salvo que acuden a diversos modos de expresión. En *Tinta* aparece una serie de poemas en prosa. Son textos sobre todo descriptivos (a veces carentes de signos de puntuación), donde lo físico convive con lo metafísico: «A través del sendero pedregoso mudaba visiones: veía el silencio movedizo, el murmullo inmóvil.» [101] Al tono que celebra la luz (y que hace de la escritura un ejercicio en juegos de espejo), habría que agregarle con estas sinestesias un eco místico. En *La roca,* la aspiración a la intensidad reduce el verso considerablemente (en ocasiones conformado por una sola palabra o una sola sílaba) y hace que en esa prosodia el silencio participe de modo más activo, después de cada enunciación sosteniendo el aire entre palabra y palabra.

Si en la primera etapa predomina el silencio del paisaje y de la contemplación, en la segunda irrumpen voces en forma de invocación. Como en sus primeros libros, vuelve a acudir a la roca, la barca, la luz, la rama, las nubes y la escritura, pero ahora se establece una especie de llamada del yo en la misma búsqueda iluminada: «Dinos tu calma y tu silencio, / oh inmóvil oh vertiginosa. // Bebemos luz. El dios dormita. / Bebemos, dios de claridad». («A una roca», 253) También, se dan referencias temporales, quizá de momentos (llamémosles «mágicos») de iluminación: «Cruzó, fugaz, la estrella, y en la hierba / dejó un rastro de luz. La casa blanca / en medio de la noche supo sólo / el latido, el fulgor entre los árboles» [240] Es por ello por lo que con mucha razón el poeta ve en su evolución (en la solapa del libro) «un tránsito del *estar* al *ser*, y también del *espacio* al tiempo». La memoria y la circunstancia acuden en esta nueva fase, sin que eso signifique que el escritor ofrezca nombres y fechas. Por ejemplo, en *Sobre una piedra extrema,* hay una «Elegía» que (adivinarnos) honra la obra de Severo

Sarduy, pero ni el nombre del autor cubano ni la fecha de su muerte (1993) aparecen en el poema. Sólo algunas alusiones tangenciales (un epígrafe de *Maitreya,* una evocación habanera) permiten la filiación. Sánchez Robayna huye de la circunstancia, quizá porque la misma combate la ilusión de la permanencia.

El volumen concluye con *El libro, tras la duna,* su último libro hasta la fecha. Podría considerarse una extensión de la etapa anterior, en el sentido de la visión *temporal* de ese ser. Pero aquí hay una concentración autobiográfica que conforma su propia unidad. De hecho, habría que leer este libro como un solo poema (de más de 1500 versos), del mismo modo en que se lee *The Prelude,* de William Wordsworth (cuyo epígrafe ya delata su influencia); o, también, como *Pasado en claro* (1974), de Octavio Paz (de 605 versos). El diálogo entre Paz y Sánchez Robayna debe propiciar un estudio detallado. Aquí me interesa observar que en ambos persiste una reflexión filosófica acerca del tiempo y del lenguaje. La noción del ciclo y del círculo, tan propios de Paz, acude del mismo modo en el canario: «y la línea inicial es un comienzo / y la línea final será un comienzo» [368] También en los dos se da una selección de episodios biográficos que tiene que ver con su formación como artistas (siguiendo la tradición del poeta inglés). En Paz tiene que ver con la casa, el patio y la higuera de Mixcoac y el descubrimiento de la biblioteca del abuelo; en Sánchez Robayna hay un pasaje en que el niño vibra con unos versos herméticos de Vallejo (*Trilce* X y XXIII): «y yo supe de pronto que el lenguaje / era el nombre de aquellas ramas vivas, / el otro nombre de la salvación / encima del abismo, una llamada / oscura.» [379] Si la irrupción de la historia para desencantar el mito era ya una constante en la poesía de Paz, en el poeta canario aparece por primera vez con este libro. Hay un episodio en que la película de Alain Resnais, *Nuit et brouillard* (1955), sobre los campos de exterminio de los nazis, le hace «abrir» los ojos ante el terror del mundo. Más tarde, también se ofrecen alusiones al momento de la muerte del dictador español y, en consecuencia, una evocación del dolor de los exiliados. Al final, una vuelta a la serenidad: se intenta recobrar la paz, la luminosidad del principio.

Este volumen ofrece el cuerpo vasto, maduro, de la obra poética de Sánchez Robayna. Poder leerlo de principio a fin permite asegurar que se trata de una de las voces más sugerentes y atractivas del panorama español actual.

**Jacobo Sefami**

# Lo que carece de esencia*

Mariano Peyrou (Buenos Aires, 1971) plantea en *A veces transparente* –su tercer poemario, tras *La voluntad de equilibrio* y *De las cosas que caen*– un conflicto cardinal en la conciencia del hombre contemporáneo: la existencia o inexistencia de la identidad, y, simultánea y necesariamente, la del mundo en el que ese yo incierto y fragmentado se despliega. Este libro es, en efecto, una punzante reflexión sobre la entidad y los límites del yo que, en sus poemas multifacetados, aparece como un fluir roto, como un estallido arborescente de percepciones elusivas y representaciones parciales. De inmediato constatamos que el libro no alberga seres, sino actos o sucesos, casi siempre inexplicados: «Resbala desde el semáforo, / se detiene y brinca sobre las cebras muertas / con olor a verano, parpadea...», leemos en «El vuelo de la razón». No nos habla una voz, no sentimos a una persona revelándonos el contenido tibio y clauso de su conciencia, sino una extraña vibración de lo que no está, un lenguaje que brota del desconcierto y se adscribe al desconcierto. Esa habla sin hombre –pero arremolinada en una trémula voluntad de ser– desgrana una poesía objetual; una poesía que arranca de las cosas y en ellas se diluye, como arena lingüística; una música minúscula que rueda por las convexidades de la materia, hasta perderse en la oquedad de la materia: «se cierra con el ruido / pregunta quién es más suave de los dos, / canta hasta veinte y sigue, gotea / alguna vez, ignora que rueda, / sabe, hereda cien, imagina / otra cosa, imaginaba», sigue diciendo «El vuelo de la razón». La identidad es fugitiva, quebradiza y, a menudo, el poema nos hace sospechar que inexistente. En el excelente «La intuición y tus cuatro», el tú es alguien lejano e invisible, cuyo ser se reduce a un nombre, o ni siquiera a un nombre, sino a las cuatro letras que lo componen; fonemas que son, a la vez, un desierto y una promesa de comparecencia: nada, en suma. Todo se descompone en este poemario, todo se fractura y desmigaja: personas y cosas son partículas, átomos de existencia, reducidos a menudo a los sonidos que las designan: «niña que canta sílabas / de algún lado de la ventana / cristal donde las gotas revientan en murmullos». Otro rasgo de *A veces transparente* aflora en estos versos: la ignorancia; el poeta no sabe, ni nosotros tampoco, de qué lado de la ventana canta la niña.

* *Mariano Peyrou,* A veces transparente, *Madrid, Bartleby, 2004, 45 pág.*

El libro está atravesado por la perplejidad y el desconocimiento. Parece lógico: si no somos seres enteros, sino fractales gelatinosos, no podemos otorgar entereza a nada, no podemos *saber* nada. Las cosas ocurren inopinada, misteriosamente, «y el asombro se abre paso y prevalece». Se nos escapa la razón de todo, y, por ejemplo, como reza el poema significativamente titulado «Enigma», «el portazo no aclara si / estamos o no en la misma / casa». Esta ineptitud cognitiva conlleva el absurdo ontológico: los relojes atrasan veinticinco horas por día, las provisiones dan hambre, las llaves carecen de cerradura, el plomo flota, los puntos tienden a volverse planos y los planos quieren volverse líneas. Las frecuentes paradojas acentúan esta afirmación de lo imposible, esta rebelión frente a la lógica, que trasluce la incapacidad para ordenar el mundo mediante el conocimiento, consecuencia, a su vez, de la falta de un yo rector. Así, encontramos el efecto antes que la causa («eco que precede a la voz») o lo que está dentro, fuera («un corazón y un / cuerpo que late dentro de él y lo alimenta»).

Poco le queda, pues, al poeta, salvo mirar. La observación pasmada de lo que sucede a su alrededor, o dentro de sí, en esa nebulosa de acontecimientos sin filiación ni significado que es su subjetividad, constituye el cemento íntimo de estos poemas lúcidamente desmadejados. No es casual, sino muy revelador, que las dos secciones en que se divide el libro se titulen «Miradas» y «Retratos», aunque esa observación sea, inevitablemente, y en congruencia con el tono del poemario, fría y desconcertada, como ajena a los ojos, o al propio yo que la practica. Este desapasionamiento del que mira se refleja incluso en poemas que describen situaciones violentas, como «En esa época», donde, al modo de Borges, Peyrou narra, con gelidez casi funcionarial, la costumbre del desafío a navaja, y la muerte a navaja. El observador pretende escrutar el reverso sombrío de las cosas, como en «Reverso inquieto», donde leemos: «Empujado por la mitad de la / sombra, necesitas mirar los / objetos por atrás (...) siempre puede / ocultarse un aguijón en / el reverso del lápiz». A veces, su mirada es tan intensa, tan glacialmente incisiva –por carecer de asideros, es decir, de un yo en cuya realidad entronque–, que se funde con lo mirado: «Nadie / sabe tan bien que está besando / como el que mira desde la / calle o su casa». En numerosos poemas, sobre todo de la segunda parte del libro, la mirada parece hilvanar mecánicamente los sucesos, hasta disponerlos en textos enumerativos y desencajados, sin

progresión discursiva, como acuarelas dadaístas. Así son «Once reglas» y «No va a nevar», el primero de los cuales dice: «Dos y el desierto. / El sol es inevitable. / Aquí sobre espacio sobre una de las sillas la aritmética es lo último que se pierde. / La flor ya es un instrumento ridículo. / Posible es lo que no ocurre...». Los motivos del espejo –símbolo de la multiplicidad del alma– y del ojo recorren igualmente *A veces transparente*, y, en ocasiones, hasta coinciden en el mismo poema, como en «Unos ojos»: «Unos ojos que no ven las pestañas / no funcionan, la boca es besos / y dientes, / el abrazo es también / una estrategia de huida. Para el / tacto hay un cristal, si me resigno a mirar / se vuelve espejo...». La pintura y la fotografía cobran asimismo una importancia singular, porque recrean el acto de mirar, pero ya congelado en una imagen incomprensible, que sugiere una identidad incomprensible. En «Mujer que fuma», quien mira penetra en la foto, se sumerge en ella, pero vuelto humo: el humo de la persona retratada, un humo inasible y fugaz como el yo.

El programa de duda y demolición contenido en *A veces transparente* encuentra su más firme sostén en el lenguaje, que lo refleja con fidelidad. Enseguida llaman la atención los contornos apenas líricos del poemario, que rehúye con ahínco lo repeinado y bonito. Su estilo oscila entre lo coloquial y lo desarticulado, y se estructura en versos cortos y abruptamente encabalgados. La escritura de Mariano Peyrou no fluye, o, al menos, no fluye de un modo dulzonamente previsible, sino por sucesión de grumos e interrupciones, mediante yuxtaposiciones tableteantes deudoras de la síncopa jazzística, lo que acaso provenga de la formación musical del poeta. Todo ello suscita un verso en movimiento y en ruptura continuos, sin perfiles nítidos, sin rotundidad en la dicción, pero con aristas dolientes. Este serpentear geométrico –trasunto del propio desasimiento del yo, de su fragmentación caleidoscópica y su incertidumbre absoluta– busca su máxima expresión, su aspereza cenital, y deriva indefectiblemente en la torsión sintáctica, a menudo aliada con la alteración de las reglas de puntuación y la metáfora estupefaciente. Así sucede, de modo ejemplar, en «Extraños en la sangre»: «Tendrás que entrar alguna vez en nunca / manosear lo incurable y examinar las migas / el viento que está abriendo las ventanas. / Te alcanzará el momento / de valorar las esclavas egipcias una / muchacha que se llama Espina o / Nunca o Vuelve una inyección inútil la / ventana ya abierta por la que espesa / sangre y viento expresan su optimismo su / ingenuidad cinética». Aquí y allá, Peyrou demuestra un

conocimiento óptimo de las figuras retóricas clásicas, como en el aliterativo «De lana gruesa gris», pero siempre al servicio de un lenguaje cubista, incómodo e inquisitivo, que incansablemente promueve el debate sobre el ser, o sobre la nada del ser, y cuyo epítome quizá sea el poema «La corola entera», en el que leemos: «Nadie es alguien pero tal / vez alguien sea nadie como / yo (...) No / habrá respuesta, en eso / consiste la flor». Es probable que no seamos, e indudable que no hay respuestas. Pero eso no impide a Mariano Peyrou formular las preguntas. Y que las flores existan.

**Eduardo Moga**

# Un mundo aparte*

A principios de los sesenta, Manuel Leguineche, un joven camarero del hotel Saint George en Stanford, lee *Arenas de Arabia,* las memorias de los 16.000 kilómetros recorridos en camello y a pie por el explorador británico Wilfred Thesiger en el desierto. A pesar de la prosa un tanto arcaizante y crepuscular de Thesiger, el libro fue una revelación para Leguineche: la atmósfera, la atención al detalle, la evocación de una época que pasaba a la historia. La lectura, confiesa Leguineche, fue un antídoto contra las frustraciones sedentarias y se sintió cómplice de un estilo de vida que le acabaría llevando a lo largo y ancho del mundo. Aquel libro escrito a partir de los diarios personales del autor, de las fotografías tomadas en blanco y negro con su Leica, sus artículos en el *Geographical Magazine* y en el periódico de la Real Sociedad Geográfica, las cartas a casa y, sobre todo, la memoria, aquel libro en que Wilfred Thesiger revive lo vivido, superior en el juicio del joven camarero a lo que había leído de Bertrand Thomas o St. John Philby, los dos primeros viajeros por el Territorio Vacío, le enseña que, como sostienen los griegos, vivir no es lo importante, lo esencial es navegar. El espacio es nuestro destino, que afirma el viajero y escritor holandés Cees Nooteboom.

Cuarenta años después, en el verano de 2003, Wilfred Thesiger fallece a los noventa y tres años en un hospital de Londres, justo cuando Manuel Leguineche, convertido en una referencia inexcusable del reportaje periodístico y de la escritura de viajes en Espa-

* El último explorador, la vida del legendario Wied Thesiger, *Manuel Leguineche, Seix Barral, Barcelona, 2004. 374 pp.*

ña, se disponía a visitarlo para repasar algunos de los pasajes de *El último explorador,* el borrador de su biografía en español. A la hora de concertar por teléfono la cita que nunca pudo llevarse a cabo, Leguineche, para abrir boca, acierta a preguntarle cómo le gustaría que le recordaran: «Me encantaría que leyeran mis libros y compartieran mis experiencias. Los más jóvenes me dicen que les gustaría vivir mi vida. Eso es lo que me vale».

Son muchas vidas en una las que ha vivido este elegante británico con cierto aire a Sherlock Holmes, como lo define Leguineche. Nace en 1910 en Etiopía y a los veintitrés años había resuelto uno de los misterios africanos, el destino del río Awash, cuyo curso se perdía sin dejar rastro. Durante cinco años se instala en la Arabia del Territorio Vacío conviviendo con los beduinos como uno más. Vivió otros ocho años con los árabes en las marismas del sur de Irak. Enemigo furibundo de los vehículos a motor, atravesó Etiopía en mula, el Yemen en burro, a caballo el Kurdistán y Kenia a camello. Trabajó para los servicios secretos británicos en la Segunda Guerra Mundial y combatió en la guerra civil de Yemen a mediados de los sesenta a favor de los monárquicos. Finalmente, vivió de manera más sedentaria en Kenia, conviviendo con los masais, tan queridos por Karen Blixen, donde pidió que le dieran sepultura, cosa que no se ha hecho.

«Reliquia del pasado y fugitivo del presente, estaba convencido de que el mundo le sería entregado a los perros», comenta el *Economist* de Londres en su obituario. Enigmático y contradictorio en sí mismo, tiende a confundir los inevitables cambios del mundo, la evolución y el progreso, con la corrupción y el caos. Leguineche subraya el conflicto interior entre lo convencional y lo heterodoxo que altera la psicología de Thesiger, siempre con un pie a cada lado: «Bascula frenéticamente entre el hondo deseo de identificarse con los pueblos nativos y la lealtad heredada de su clase social». Educado en Oxford y Eton, nunca renegará del Imperio, pese a la fase de desintegración que le toca vivir, ni tampoco de su raigambre aristocrática, pese a pasar parte de su vida en condiciones extremas, alimentándose de dátiles, té y grumos de harina. Desprovisto de ambiciones materialistas, se revuelve contra la autoridad y quiere ser uno más entre los colonizados, entrar en contacto con ellos y conocerlos desde dentro, pertenecer a la tribu, convertirse en uno de ellos. En Londres se comporta como un dandy, de carácter sociable, de-

seoso de compañía, comunicativo y afable. Viste chaqueta de *tweed* con pañuelo de seda en el bolsillo superior, sombrero de ala ancha y reloj de bolsillo con cadena de plata. En el desierto, se transforma en un ermitaño, elige la soledad, acapara toda la autoridad. Viste como los beduinos.

Wilfred Thesiger, como su admirado Lawrence de Arabia, pertenece a esa tradición británica que une literatura y exploración. Livingstone, Thomas, Stanley, Philby o Burton son algunos de los pioneros del imperialismo británico cuyos relatos y memorias de sus expediciones conocía muy bien Thesiger. Todos ellos, Lawrence de Arabia y Thesiger incluidos, señalan que la soledad y el tiempo son las condiciones esenciales para la aventura y la exploración. «Es curioso lo que ocurre con los escritores británicos de viajes. Se pegan al terreno, a pesar de su aparente arrogancia y falta de imaginación. Son narradores sentimentales, enamorados de lo específico, lo concreto, lo sólido, lo cotidiano, más que teóricos del pensamiento», comenta Leguineche, que escribe *El último explorador* desde esa óptica. No se trata de simples escritores de viajes, sino de personalidades que asumen la perplejidad como actitud vital y eligen la vida nómada para hacer distancia, una distancia relacionada con el desarraigo. «No sabemos lo que buscamos y eso es lo que buscamos», afirma Leguineche. El espacio es su destino y en él, la lentitud y la incertidumbre, la incomodidad y la insalubridad. Si no se sufre, no hay viaje que valga, aunque luego siempre habrá una vuelta a las comodidades de la civilización, al menos por un tiempo, motivo por el que despiertan tanta simpatía como sospecha. En el caso de Thesiger, apunta Leguineche: «Los jóvenes heraldos de la antiglobalización tienen en Thesiger al arquetipo, al pionero de lo limpio y lo auténtico. Para otras personas es un perfecto hijo del sistema, del *establishment,* un dinosaurio, un epígono de la era victoriana que niega el progreso y cree que todos debemos vivir para siempre como los nómadas de la estepa».

Si bien Leguineche escribe esta biografía desde la identificación con el modo de vida del personaje que contribuye a convertir en leyenda, no esconde las sombras de una personalidad que, como el propio Thesiger reconoció, ignoró lo que no quiso ver, como la esclavitud, la ablación del clítoris o la bestialidad de algunas tribus. *El último explorador* resulta, por tanto, creíble, una biografía bien documentada, siguiendo la senda de los estudiosos de la vida y obra del explorador británico, de las lectu-

ras de cabecera del propio Thesiger (*Los siete pilares de la sabiduría,* de Lawrence de Arabia y la obra completa de Kipling), una biografía escrita desde una subjetividad no escondida, con frecuentes guiños al lector, estructurada desde un punto de vista de narrador secundario, al modo de las crónicas en que se relataban las hazañas de los primeros exploradores de América. Leguineche toma partido, rechaza en Thesiger los ramalazos de paternalismo roussoniano respecto de los nativos, su misoginia, su obsesión compulsiva por la caza del león, pero, a su vez, intenta comprenderlo avisando del error de juzgar el pasado con las ideas, costumbres, reflexiones y remordimientos del presente. Con todo, lo más atractivo de este recorrido por la vida y obra de Thesiger son las páginas dedicadas a su estancia en el desierto arábigo conocido como El Territorio Vacío, la expedición siguiendo el curso del río Awash o sus años en las marismas del sur de Irak, cuya experiencia recoge en *Los árabes de las marismas.* Aunque a Leguineche no se le escapa que el canto elegíaco y crepuscular de Thesiger rezuma algo del lamento por el Imperio perdido, resulta enternecedor, por lo que tiene de despedida, el grito de este hombre contra el desarrollo y la evolución tecnológica de los nómadas y las tribus del desierto, convencido, como Hannah Arendt, de que progreso y felicidad son incompatibles. Encuentra su propia Arcadia y asume la dureza de las condiciones de vida, consciente de estar viendo un mundo que tenía los días contados, un mundo que ya no existe ahora que la aventura se ha convertido en un objeto de consumo y los beduinos viajan por el desierto en Land-Cruisers japoneses.

**Jaime Priede**

# Otros rostros de la Iglesia*

En la Iglesia católica, a pesar de su estructura jerárquica, siempre ha habido un amplio pluralismo, expresado a través de escuelas teológicas, corrientes de espiritualidad, Iglesias nacionales, etc. Lo que quizá no había habido antes, o había habido menos, era un pluralismo en el que las diversas instancias

* 31 jesuitas se confiesan. Imago Mundi, *Valentí Gómez-Oliver y Josep M. Benítez, Ediciones Península, Barcelona, 591 pp.;* Libertad conquistada. Memorias, *Hans Küng, traducción de Daniel Romero, Editorial Trotta, Madrid, 619 pp.;* Los curas de ETA. La Iglesia vasca entre la cruz y la ikurriña, *Jesús Bastante, La Esfera de los Libros, Madrid, 409 pp.;* La cara oculta del Vaticano, *Jesús Ynfante, Ediciones FOCA, Madrid, 351 pp.*

operan desde distintos paradigmas y se refieren a creyentes que aun viviendo en el mismo meridiano de la historia occidental parecen vivir en mundos de valores distintos.

Un Dios con muchos nombres o con muchos rostros no es especialmente problemático mientras no sean recíprocamente excluyentes. En cambio, un Dios con dos rostros enfrentados sí que es desconcertante, problemático, y puede llevar a fuertes desaguisados y rupturas. Los libros que a continuación reseñamos dicen mucho de ese pluralismo, de ese Dios con diversos rostros, pero también apuntan a posibles peligros, desconciertos, enfrentamientos y daños que pueden llegar a ser irreparables.

## Imago Mundi

Dos autores, Valentí Gómez-Oliver, poeta, filósofo y ensayista, y el jesuita, Josep M. Benítez, catedrático de historia moderna y decano de la Facultad de Historia Eclesiástica de la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma, tuvieron en su día una misma idea: llevar a cabo una serie de entrevistas a diversos jesuitas de todo el mundo con la finalidad de mostrar cómo era la Compañía de Jesús en la actualidad. Ambas ideas coincidían de tal modo que los autores decidieron unificar los dos proyectos. El resultado ha sido un único libro: *31 jesuitas se confiesan.*

Se trata de un trabajo básicamente testimonial. Los entrevistadores han pedido a sus entrevistados que den testimonio de su propia vocación; que expliquen sus raíces, sus ideales, sus problemas y dificultades, que cuenten su propia vida y su propio mundo a través y a partir de su respuesta personal al llamamiento primigenio y al posterior seguimiento de esta vocación.

Ante la opinión compartida por historiadores, sociólogos y teólogos de que los sistemas religiosos formales (las iglesias) están experimentando una innegable decadencia en la sociedad occidental, impresiona el profundo convencimiento de unos hombres singulares de que «la verdad tiene futuro», y que saben encontrar un hondo «sentido» al complejo y disparatado mundo que nos rodea. Hombres singulares, algunos de ellos reconocidos sabios, resueltamente decididos en la busca de «algunas verdades»: una vida más justa, más solidaria, más ética, en definitiva más humana, más feliz (dentro de lo que cabe) y más «verdadera», en el sentido de auténtica.

Gómez-Oliver y Benítez han elaborado un amplio cuestionario para que cada uno de los protagonistas hable de su vida y su pensamiento –todos ellos tienen en

común el haberse distinguido en algún campo de la actividad humana–. Hay cardenales de la Iglesia católica, científicos, teólogos, educadores, profesores y artistas, que cuentan de sus experiencias personales desarrolladas en los cinco continentes y muestran, a través de la sinceridad de sus respuestas, la importancia de la diversidad de toda la humanidad, además de proporcionar una imagen del mundo al mismo tiempo local y global.

La lectura del presente trabajo será especialmente estimulante para todos aquellos que, en los inicios del siglo XXI, se decidan a adentrarse por los caminos de la justicia social, la solidaridad y el respeto de la naturaleza y de todos los seres vivos. Las confesiones de estos 31 jesuitas son la manifestación de unos hombres de fe, abiertos a los cuatro vientos, que no tienen miedo a los tambaleos de una sociedad cambiante; 31 varones pertenecientes a una institución con solera, que admite la crítica interna como algo necesario para entender, entenderse y avanzar; 31 sacerdotes que también se muestran profundamente críticos con la Iglesia actual. ¿Por que han perdido protagonismo? ¿Por qué no llevan bien el que otros ocupen su lugar? se preguntan las malas lenguas. No creo que vayan por ahí los tiros pero responder en profundidad a estos interrogantes exigiría escribir un nuevo libro.

## Libertad conquistada

Conquistada, y no regalada, es la libertad que Hans Küng ha ido alcanzando a lo largo de sus setenta y seis años de vida. Nacido en Sursee (Suiza), se cuenta entre los teólogos más relevantes de nuestro tiempo. En su juventud todo apuntaba a que llevaría a cabo una carrera eclesiástica de primer orden: su formación en la elitista institución romana del Collegium Germanicum, su ordenación sacerdotal en Roma, la sonada tesis doctoral en París, su precoz cátedra de teología fundamental a los treinta y dos años y, finalmente, su intervención como perito en el concilio Vaticano II. Pero la elección de Küng fue otra. Optó por la libertad en lugar de acomodarse, prefirió el compromiso con la verdad al sometimiento, y el resultado fue que en 1979 el Vaticano le retiró la licencia eclesiástica para ejercer la enseñanza.

En este primer volumen de su biografía, el teólogo suizo nos cuenta los primeros cuarenta años de su vida. Con estilo ágil, agudeza analítica y siempre con el apasionamiento que le caracteriza, nos habla de su infancia y juventud en Suiza, de la decisión de ha-

cerse sacerdote, de sus dudas y batallas en Roma y en París, así como de sus vivencias en el mundo académico alemán, en especial en la universidad de Tubinga. Pero la experiencia determinante de su vida fue sin duda el concilio Vaticano II, en el que Küng participó como joven asesor en teología y cuyas luchas entre bastidores nos narra con autenticidad como uno de sus testigos.

El presente libro encierra la vida de un cristiano con «espíritu de lucha», que no quiere dejarse encorsetar por ninguna clase de tutela de la Iglesia oficial. Espíritu de lucha que no hay que confundir con ganas de pelea. «Porque en todos los enfrentamientos –afirma–, que yo la mayoría de las veces no busqué pero que tampoco evité, no se trató nunca de caprichos, que fácilmente hubiera yo podido abandonar; sino, más bien, de una causa grande en la que creo, por la que merece la pena luchar».

Como hombre cristiano y testigo interesado en su época, Küng ha intentado unir la intensidad de la vivencia con la claridad del análisis, para entender mejor el pasado a partir del presente. Y aun manteniendo un apasionamiento al que ni puede ni quiere renunciar, procura la mayor objetividad posible; incluso frente a sus adversarios. Sin eludir experiencias y crisis personales, el autor se muestra especialmente interesado por describir los acontecimientos políticos e históricos que ha vivido, llevado siempre por el hilo conductor de su lucha por la libertad.

La parte más extensa de este voluminoso trabajo está dedicada al último Concilio, con todas sus luces y todas sus sombras. Küng está convencido de que, a partir del Vaticano II para la Iglesia católica ha pasado la época de la Contrarreforma con ganas de restaurar la Edad Media, a pesar de la actitud defensiva y las resistencias que persisten. Con la perspectiva que dan los cuarenta años transcurridos, opina que para la Iglesia ha comenzado una época nueva, llena de esperanza: época de renovación constructiva en todos los ámbitos de la vida eclesial, de encuentro y colaboración desde el entendimiento con el resto de la cristiandad, los judíos y otras religiones, y con el mundo moderno en general.

El autor acaba sus páginas proclamando, ante todo y sobre todo, la «libertad del cristiano»: «A la dictadura espiritual –de consecuencias asoladoras para un sinnúmero de gentes– hay que oponerse; al totalitarismo eclesiástico hay que contraponer la libertad de la conciencia». Y se muestra duro y firme frente al actual sistema romano: «Como teólogo católico no sólo no puedo identificarme con estas teología y política romanas, sino que, aun

desde mi plena lealtad a la Iglesia e incluso al papa, debo oponerme a ellas». Finalmente, Hans Küng apunta, junto con numerosos teólogos, políticos y humanistas, a la «tercera vía», que vuelve a revivir y muestra su fuerza en el Vaticano II.

Si el repaso intenso del pasado ayuda a pensar de antemano en el futuro, esperamos con todo interés el segundo (y último) tomo de la biografía de este inquieto sacerdote y pensador suizo ya que, como él mismo dice: «Aun tratándose de memorias, mi mirada, «Deo bene volente» (si Dios quiere), sigue fija no hacia atrás, sino hacia adelante, llena de curiosidad por lo que puede venir».

## Cruz e ikurriña

La Iglesia católica es la única institución que hasta el presente se ha librado de la violencia de ETA. Jesús Bastante, autor de *Los curas de ETA,* considera que, después de tantos años el hecho no puede ser juzgado solamente como una casualidad y por eso decidió ahondar en el tema.

La Iglesia vasca se mueve en la actualidad entre los dos polos de la cruz y la ikurriña. Y a propósito de esta polaridad, se pregunta, ¿podemos hablar de una única Iglesia? ¿Qué supone la creación de una «provincia eclesiástica» formada por el País Vasco y Navarra? ¿Es el primer paso hacia la unificación política de Euskal Herría? ¿Quién es el ideólogo de los curas abertzales? ¿Qué sacerdotes se encuentran en el punto de mira de ETA? Todas estos interrogantes tienen respuesta en el presente trabajo que aborda, con seriedad y rigor, la realidad de una institución que constituye una pieza fundamental en el entramado vasco. Bastante estudia la historia de la Iglesia vasca desde los primeros curas del PNV a aquellos que hoy se encuentran con la pistola en la nuca; analiza la controvertida figura de José María Setién, su obispado y sus relaciones con el entorno abertzale, así como el papel desempeñado por el cardenal Rouco Varela, la Compañía de Jesús y el papa Juan Pablo II, entre otros muchos, ante la violencia terrorista y el conflicto independentista.

Según el historiador Fernando García de Cortázar –y Bastante se hace eco del mismo–, el verdadero problema de la Iglesia vasca es que «quien siempre gana es parte de esa Iglesia tremendamente nacionalista, que sólo piensa en el nacionalismo y que ha cambiado prácticamente a Dios por la patria». El proceso ha sido el siguiente: del Dios-patria de Sabino Arana se pasó, en los años sesenta, al Dios-revolución promulga-

do por el marxismo etarra; en la actualidad, «es Euskadi para sí misma, puro etnocentrismo». De Cortázar sostiene que este sector nacionalista de la Iglesia, todavía mayoritario y que maneja los hilos del poder en las instituciones diocesanas, «es el culpable de la no solución del problema. Esa Iglesia es el problema».

Al referirse a los curas pertenecientes a la banda terrorista, Jesús Bastante cuenta que ETA no nació en un seminario, pero sí se vio favorecida por la actuación (física y moral) de decenas de sacerdotes, quienes promovieron e impulsaron el «compromiso» de los jóvenes en la construcción de una Euskal Herría libre de los Estados español y francés. En su libro entrevista a curas vascos de diferentes signos, es decir, nacionalistas y no nacionalistas, entre las opiniones claramente independentistas, destaca la del sacerdote navarro Jesús Lezaun, quien asegura que es legítimo que un sacerdote «tome parte. Los curas y los obispos han hecho política desde siempre, así que nadie se rasgue las vestiduras por lo que está pasando».

Bastante dedica un espacio lleno de interés a analizar distintas declaraciones de José María Setién, obispo emérito de San Sebastián, quien en todo momento justifica las posiciones de fuerza: «formamos parte de un pueblo –dice Setién–, sujeto de derechos, al que muchos ciudadanos y un Estado le niegan esa naturaleza y aquel ejercicio».

En el conjunto del trabajo comentado, tiene especial relieve la aportación del sociólogo donostiarra, Javier Elzo, nacionalista moderado, amenazado por ETA, y que forma parte del «grupo de asesores» del lendakari Ibarretxe. Este sociólogo sostiene que «una parte de la sociedad vasca ha trasladado el objeto de culto de un Dios, que en el fondo era bastante tradicional, con una ortodoxia clara y una filosofía muy escolástica, a un Dios que es Euskadi, con una escolástica marxista-leninista que imperó a partir de la década de los sesenta-setenta».

El libro de Jesús Bastante se inicia con un lúcido prólogo del político José Bono, quien finaliza su introducción refiriéndose a la Iglesia como punto de encuentro para sus fieles y «para proyectar desde ella -añade- hacia la sociedad entera una fuerza poderosa de paz en la libertad que hoy no existe en el País Vasco».

## Una crónica viva

Según su autor, *La cara oculta del Vaticano* pretende ser una aproximación contempóranea a la historia de la Iglesia católica y del Vaticano, contemplada desde la

independencia informativa y con rigor en la investigación de datos, tras un largo trabajo de documentación rayano en lo detectivesco. El contenido del libro toca los siguientes temas: Declive del Vaticano; Corta Biografía de Juan Pablo II; La Curia de Roma; Los apoyos de Juan Pablo II; Los nuevos «Jesuitas del siglo XX»; Internacionalización del Vaticano; Las finanzas del Vaticano; Los «Banqueros de Dios»; Los «Otros Banqueros de Dios». Los enunciados ya apuntan a una crónica viva y actual que nos lleva a reflexionar sobre las claves de la trayectoria de Juan Pablo II. Muchos de los temas que Jesús Ynfante trata son ya conocidos, pero el objetivo principal de su trabajo consiste en centrarse en los aspectos más silenciados y que son determinantes en la vida de esta pequeña ciudad-Estado, denominada «Santa Sede».

Claro, crítico y bien documentado, este libro contiene abundantes aportaciones y datos no revelados hasta ahora, que muestran las claves para profundizar en el conocimiento de la Iglesia católica, como son las acciones llevadas a cabo por los cardenales miembros del grupo de presión «ultra» en las dos elecciones papales de 1978 y la que se prepara para un próximo futuro, así como también la colosal estructura económica y financiera del Vaticano, que dispone de inmensas riquezas.

Para Ynfante, el papado actual nos ofrece la triste experiencia de ver hasta qué punto los miembros del grupo de presión «ultra» están dispuestos a eliminar a todos aquellos prelados que no comulgan con sus ideas, disponiendo de instrumentos múltiples y con el apoyo de un tinglado mediático omnipresente y controlado en Roma por miembros del Opus Dei a principios del siglo XXI. Si los dos papas del concilio Vaticano II, Juan XXIII y Pablo VI, intentaron adaptar la Iglesia católica al mundo contemporáneo, durante su largo papado de más de un cuarto de siglo Juan Pablo II ha tratado de imponer en la Iglesia una dimensión ya superada por la historia. «Frente al «aggiornamento» –escribe Ynfante–, Juan Pablo II ha preferido hablar de cristianos primitivos».

Lo más grave de estos planteamientos es que, desde la óptica religiosa, lo propugnado por el grupo de presión «ultra», significa un retroceso hasta en su concepción de Dios. En sus orígenes, la figura de Dios no estaba relacionada con la bondad sino con el poder. Posteriormente, que Dios se hiciera «bueno» fue un gran progreso. Los miembros del grupo de presión «ultra» y adláteres se mantuvieron firmes en sostener la visión de un Dios de poder, muy temible, para infundir asombro y miedo, y en esa perspectiva

se ha mantenido el citado grupo de presión que se ha apoderado del Vaticano hasta nuestros días.

De este Dios de poder, que no de bondad, dicen mucho las investigaciones llevadas a cabo en este trabajo.

La existencia, o coexistencia, de doctrinas diversas y, en ocasiones, hostiles entre sí no es necesariamente una calamidad. La variedad es a menudo una manifestación de vigor. En todo caso, es dudoso que la religión se pusiera más ufana con sólo que los creyentes se plegaran a una concepción única, o con sólo que consintieran en adoptar una nomenclatura unificada. La Iglesia es por esencia múltiple, multiforme, plural y pluralista. En ella han de caber desde los más conservadores hasta los más progresistas, pasando por todos los estados intermedios y sin que ninguno de ellos se haga dueño absoluto de la situación.

**Isabel de Armas**

# Ensayos de Margo Glantz*

Desde los años sesenta, Margo Glantz viene escribiendo textos encadenados por un mismo signo. Todo tema o registro que aborda -poema, relato, novela, ensayo- le sirve para dislocar cualquier preceptiva, orden o previsión que se pueda tener de los géneros, pues con la mayor frescura su pluma se complace en extralimitarse, en desobedecer las convenciones y, consecuentemente, desafiarlas. Toma de aquí y lo pone allá, haciendo uso de múltiples prestaciones. De ahí que encontremos en la lectura de sus artículos el placer que proporciona un relato de ficción; y que en sus ficciones de imaginación nos topemos con fragmentos propios del ensayo, con una prosa que alude a los motivos de la escritura y apela a la crítica de arte, a la reconstrucción erudita de la historia.

Hay un tono personalísimo en esta autora que hace posible la armonía entre los distintos celajes de sus textos en los que conviven gozosamente el relato, pero también la crónica, la cita culta y la canción desgarrada del tango o de una ranchera. Textos atravesados, a veces, por una distancia, la necesaria para abordar a ciertos personajes históricos o literarios, pero que puja por anidar en esos rebordes de la intimidad, de lo poco visto o indagado, del secreto, de lo jugoso del secreto, incluso del chisme.

Dentro de esta estética de lo menudo encajan sus artículos que

* La desnudez como naufragio. Borrones y borradores, *Margo Glantz, Iberoamerica, Madrid, 2005, 222 p.*

son, sin embargo, ensayos fundamentales sobre la nueva España, sobre las crónicas del Descubrimiento y los cronistas de Indias, sobre la vida en los conventos de monjas que se lanzaron a la conquista de la escritura, de la voz propia. En *La desnudez como naufragio,* Margo Glantz se ocupa, ella misma nos lo refiere, «de dos períodos de la historia colonial, primero de la Conquista, luego del Virreinato, y en especial de Sor Juana Inés de la Cruz».

Basta leer algunos títulos de sus ensayos para advertir que en ellos la autora también trabaja con el imaginario del cuerpo. En «La Malinche: la lengua en la mano», nos habla de esa india que fue entregada a Hernán Cortés en un lote de esclavas y que tenía el don de lenguas, una habilidad enorme para aprender el español y servirle al Conquistador de traductora e intérprete. Una india que era, por otra parte, bilingüe, pues conocía tanto el maya como el náhuatl, además de ser, según se la describe, «entremetida y desenvuelta». Pero lo que Glantz quiere indagar aquí o descubrir con su indagación es nada menos que el secreto que a ella la encubre y la vuelve imprescindible «camarada» de los oficiales invasores, concubina o barragana, soldadera del capitán Hernán Cortés que, luego, curiosamente, pasó a ser llamado capitán Malinche.

En la segunda parte de *La desnudez como naufragio,* Glantz dedica páginas excepcionales a Sor Juana y también a otras monjas. Estos ensayos tienen como uno de sus horizontes investigar, con la minuciosidad de la pesquisa, cómo le fue permitido a estas mujeres ingresar en la tradición escrituraria reservada a los hombres. Y cuál fue el camino de la escritura por el que estas monjas optaron, ¿el hagiográfico, es decir, esa escritura que narra la vida de los santos, tan frecuentada por los monjes, o el autobiográfico? La autora también se pregunta si Sor Juana pudo escapar, y cómo, a las condenas que recalan sobre las mujeres que en esa época cometían el pecado de tomar la pluma. Y, más aún, por qué lo que escribieron las monjas, en su gran mayoría, no se conservó ni fue publicado. Nos enteramos, así, de las razones más ocultas que permitieron a Sor Juana ver en imprenta sus escritos, como el más famoso de ellos, *Respuesta a Sor Filotea* que, en lugar de ser un escrito edificante, una vida modélica de santos, es, en realidad, subraya Glantz, una autobiografía.

Son muchos los temas apasionantes que la autora mexicana trata en este volumen y sería ocioso enumerarlos. Pero hay otro asunto en *La desnudez como naufragio* que despierta un particular y reno-

vado interés: esos «ecos y silencios» que se hacen oír en *Respuesta a Sor Filotea.*

En diferentes épocas, el silencio se constituyó en una estrategia femenina para tomar la palabra, defender su posesión, reflexionar sobre la historia: «casi me he determinado a dejarlo al silencio», dice Sor Juana en su muy citado texto, «pero como éste es cosa negativa, aunque explica con el énfasis de no explicar, es necesario ponerle algún breve rótulo para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga; y si no, nada dirá el silencio, porque ése es su propio oficio: decir nada». O decirlo todo, aun bajo mínimos, como en la prosa de Glantz, todo lo que la subjetividad convoca y la creación recorta, procesa y articula: ¿la traba, el retiro, la exclusión? Puesta en orden interior frente a las pocas certezas exteriores; resistencia íntima, poder secreto que genera literaturas como las que esta autora practica o las que elige para reflexionar sobre ellas, hechas sobre líneas de fuerza que marcan un corte radical en su preocupación por encontrar una voz alternativa, por enunciar un discurso propio y una versión autónoma de la historia, del cuerpo, del deseo, que trabaja con las fisuras y desde la incomodidad que la alberga: el régimen de la incertidumbre donde no existen verdades ni ficciones absolutas. Esa escritura de Glantz que trabaja, en el marco de la memoria genérica, las entonaciones que nos designan y busca otra trama, otro tejido; entiende que escribir es, a la manera de Barthes, realizar la escritura afectándose a sí mismo.

**Reina Roffé**

# Narciso como Poeta[1]

Tanto lo que aparece en el título como lo que se especifica en el subtítulo de este libro son dos temas reales, sustancialmente inseparables a lo largo de toda la obra. No se trata, por tanto, de un titulo simbólico que luego se desenmascara en un subtítulo más lógico y concreto, pues este libro del poeta y ensayista cubano Virgilio López Lemus es un nuevo ahondamiento en el espesor antropológico del mito de Narciso y, a la vez, en las aguas sin fondo de la creación poética. Lo que ocurre es que el autor utiliza el término *poesía* en diversos sentidos, desbordando el concepto moderno que identifica Poesía con *poesía*

[1] *Cfr. Virgilio López Lemus,* Narciso, las aguas y el espejo. Una especulación sobre la poesía *(Premio Internacional de Humanidades Agustín Millares Carlo), Las Palmas de Gran Canaria, Fundación de Enseñanza Superior a Distancia-UNED, 2004, 225 págs.*

*lírica*. Poesía es para López Lemus toda expresión verbal en cuanto revelación de la esencia del hombre, lo cual entronca con la más pura tradición aristotélica, aunque sin despreciar otras acepciones de filiación romántica que rebasan el ámbito literario para entender también como poesía cualquiera de las bellas artes.

Narciso, que, mirando su imagen en la pureza de las aguas, se conoce y se ama hasta el extremo, hasta dar la vida, para transformarla en la belleza de la homónima flor, es el símbolo perfecto del poeta, quien, mediante su propio lenguaje, crea una imagen de sí mismo cuyo resplandor irradia un conocimiento y un amor incomparables por el hombre (por sí mismo y por todos los hombres) y por el universo en conjunto. Pero, como conocimiento y amor son los fines supremos de toda vida humana, ese Narciso conocedor y enamorado de su imagen (imagen que no es exactamente su doble, sino mucho más) representa al hombre no sólo como poeta, sino como ser inquieto en todas las manifestaciones de su vida: desde la religión hasta el amor erótico, pasando por todas las artes, ciencias y técnicas. El libro de López Lemus es, pues, un ensayo de antropología que bebe en esas fuentes de sabiduría inagotable que son los grandes mitos.

El ensayo comienza con una fundamentación teológica de raíz cristiana, según la cual Dios expresa su ser inmenso a través de su Verbo, que es el mundo, donde lo Uno aparece como diverso. El poeta-Narciso quiere restituir a ese mundo la unidad primigenia de Dios, a cuya imagen y semejanza ha sido creado. Narciso, como poeta, sería el Dios-Hombre que revela al mundo su secreta unidad, en una creación poética que es imagen de la creación divina., sólo que en sentido inverso: desde lo múltiple hasta lo Uno. No espere aquí el lector una teología sistemática ni confesionalmente cristiana, por tratarse de un ensayo –en su sentido más puro y subjetivo– y porque, objetivamente, el Verbo de Dios parece identificarse con el mundo al modo panteísta, cuando el cristianismo habla de un Verbo de Dios a cuya imagen éste creó el mundo pero sin confundirlo con él. Pese a todo, tal intento de fundamentación teológica-cristiana del mito conserva una coherencia y validez muy sugerentes: aunque López Lemus no desarrolla esta idea, la teología de Tomás de Aquino habla de un Dios que, conociéndose a sí mismo, conoce a la vez el universo. ¿No es esto lo que hace Narciso y lo que pretende hacer, al fin y al cabo, todo poeta?

Tras esta fundamentación teológica, López Lemus revisa dis-

tintas interpretaciones del mito de Narciso en relación con el arte y la poesía: la interpretación admirativa de Bachelard, que reconoce en Narciso al poeta en su misión más noble; la de Gabriel Celaya, que concibe la labor de este personaje mitológico y del poeta como una dramática utopía; la interpretación ocultista de reminiscencias pitagóricas, que pretende hallar la Unidad del mundo a través de su multiplicidad; la que ve en Narciso al hombre moderno que, a través de la pantalla del ordenador, crea una nueva y cambiante imagen de sí... Seguidamente, y ya rebasando el terreno del arte y de la poesía, López Lemus aborda la interpretación antropológica del mito de Narciso obrada por diferentes artistas, filósofos y científicos: desde la noción bíblica de Creador hasta los estudios conductuales y del psicoanálisis, pasando por la idea trágica del amor que nos ofrece Calderón de la Barca en *Eco y Narciso,* por la lúcida alegoría eucarística entre Narciso y Jesucristo que lleva a cabo Sor Juana Inés de la Cruz en un auto sacramental, por la misteriosa visión cosmológica y antropológica subyacente en la *Muerte de Narciso* de Lezama Lima; y pasando, en fin, por distintos poetas, pintores y escultores actuales que han reelaborado el mito de Narciso extrayendo nuevas vetas de su perenne sabiduría implícita.

Narciso es el poeta, ante todo, y el ser humano, en cuanto que conoce creando, expresándose en creaciones. La penetración que realiza López Lemus en la esencia de la poesía es muy clarividente y, a la vez, antidogmática. No obstante, a estas alturas de la historia, tal concepción de la poesía como tarea redentora del hombre puede parecer demasiado ingenua. La penúltima frase del libro, «La poesía puede ser la mejor ética cósmica», es síntoma de ese idealismo moderno que elevó la poesía al rango de vivencia sublime y máximamente operativa para el mejoramiento de la humanidad. En plena posmodernidad todo esto parece un poco menos creíble, pero es loable el saber poético y la seriedad con que López Lemus se toma a la poesía, en una época que a menudo la trivializa en exceso.

**Carlos Javier Morales**

# Gran Angular*

*«Gran Angular: Objetivo que, por abarcar un ángulo de visión mayor, permite una mayor amplitud y profundidad del campo visual».*

* Gran Angular, *Jordi Doce. DVD. Barcelona, 2005.* Hormigas Blancas, *Bartleby. Madrid, 2005.*

Así define el diccionario *gran angular.* El poeta lo hace de otra forma: «más grande el aire con un vuelo más íntimo» (Rilke). Pero ambos están inmersos en una búsqueda parecida: mayor conocimiento de la realidad. Y todo desde un ángulo de necesaria apertura: «Gran angular, nos haces falta». Para alguien familiarizado con la poesía de Jordi Doce (Gijón, 1967), el ensanchamiento de las definiciones ya se aprecia en la retórica de su quinto libro. La presencia de lo cotidiano, la afloración diaria de la experiencia, nombres, fechas, perspectivas, llevan al lector a conocer y reconocerse. Se trata de datos que entran con decisión desde el primer poema, ambientado, como tantas travesías desde Eliot a Valente, en el desierto. El vacío estremece y justifica la nominación, pero el poeta tiene buen cuidado de no convocar gratuitamente, de no hacer de su poética un *horror vacui* y permanecer lo suficiente a la intemperie.

Lo que el lector percibe de esta exposición, como siempre que se usa el gran angular, es entrada de más luz. La poesía de Jordi Doce, en su esgrima con la umbría, se articula lumínicamente. A veces es un goteo; siempre, ese foco hacia el que va el poeta, intuido casi como un ideal. Ese es el norte lucífugo, índice de cómo puede ser la vida, cómo puede ser la poesía cuando las brumas dan paso a otra retórica, la sombra, a nueva luz. Lo cotidiano es sólo un punto de referencia, una forma de hacer tangible, empírico, el poema. Experiencia de la poesía, más que poesía de la experiencia, o bien, la versión original de esta en el mundo anglosajón. Porque la valentía de dar comparecencia efectiva a lo cotidiano, casi un clamor en ocasiones, es una voluntad crítica: frente a la evasión y el laberinto, los Escila y Caribdis del poeta, aquí hay sobre todo un dedo que interroga aquello que convoca. La respuesta es el poema.

Y éste es construido con emoción e inteligencia, con versos que permiten la entrada de aire, también una forma de la luz, junto a otros, no de mayor musicalidad, sino de una piel más percutible en la medida en que tiran del tiempo cotidiano hacia otro tiempo, de nuevo, el del poema. Por eso es la segunda parte la más formal, con soneto incluido y haikus, y un magnífico soliloquio de Hamlet, es decir, una máscara: porque en ella el poeta, el hombre, se ha demorado menos. Compárese si no esta visión del parque, un *topos* que Jordi Doce ha hecho definitivamente suyo, con otras en el libro, más teñidas por la lente del yo. Antes de este remanso o fijación de la forma, pero sobre todo después, el poema amplía el ángulo con el verso

Y no se trata de tamaño, más bien de profundidad, de un espacio que acoja lo raigal, «el ansia de poner en todo / algo de sí». Ello le lleva a la revisión del bestiario –recuérdese su magnífico *Bestiario del nómada*–, un animalario urbano en el que por fuerza el águila había de ser reducida a emblema, y el parque, a jardín.

Es en las tres partes finales donde el libro confirma su amplitud, lo real, su «terquedad», y esta poesía, su valor como exploración de un espacio de espesura. Un ámbito de oscuridad, también, en el que el poema es más valioso cuando deja atrás todo emblema, incluso el de la luz, y asume su parte en el tacto del mundo. El proceso, del deseo a la realidad, de la jerarquía de la visión a la verosimilitud de lo tangible, se aprecia muy bien en «Final de marzo». El espesor es más verificable por el tacto, y más palpable por el pulso, ese «vuelo reiterado de la sangre». Por ello, «Reconocimiento» es una pieza clave: su anagnórisis colectiva hace del espacio del poema un lugar habitable. Pero no autocomplaciente, pues Jordi Doce pertenece a un tiempo en el que los poetas se caracterizan otra vez por la voluntad de indagación en lo real. De ahí que las dos últimas partes pudiera parecer que imponen un cierre de sombra, un «Tiempo nublado» sobre el libro. Pero no es más que una forma distinta de conjugar la luz al hacerla problemática. Hay de nuevo esa panorámica del ojo que es tensión dentro de un solo poema, una cámara que en su avidez registra el mundo e indaga en lo que tiene de sostén, sustento y atracción; de motor del deseo también y, por eso mismo, de cuestionable «Salvamento». El poeta se salva en lo que nombra, pero, a su vez, extiende el evangelio de la nominación a las cosas. Incluso a las ínfimas. El pájaro se transforma, así –¿se salva?–, en ese mosquito que remite a la pulga de John Donne y que sirve de unión a dos nuevos amantes: el poeta y el mundo.

Como complemento al ángulo de apertura, la visión microscópica preside este otro libro de Jordi Doce, *Hormigas blancas,* un conjunto de notas, no exactamente aforismos ni greguerías, de difícil clasificación genérica. Por ello, de mayor riesgo para Bartleby, una editorial que apuesta por el futuro con su colección de ensayo. Hay que agradecer que se acoja ahí un libro como este, arriesgado pero necesario, que confirma los nuevos vientos para la poesía en España: ahora se escribe desde una relación conflictiva con el mundo. Prueba de ello es la falta de referentes previos al respecto: no es la sublimación del yo de la escritura diarística, pues el sujeto es mucho más paciente

que agente; ni la destilación ramoniana de la realidad en píldoras, ya que el adjetivo aleja este discurso de la greguería y su blindaje fácil en el ingenio. Se trata de un nuevo espacio antropológico en el que el ver y el verse hacen posible la identificación y la empatía: con esta forma de exposición, el yo se aparta para que en su hueco y en su lente entre el mundo. Sin embargo, su presencia es más efectiva que en la parsimonia del diario: nos desvela lo más secreto, un ángulo, y nos regala el compromiso de su perspectiva. *Hormigas blancas* está escrito, no sólo con inteligencia, sino con ternura. Y lo tierno no remite sólo a la vulnerabilidad de quien se expone, sino también a uno de los aciertos del diseño del libro: su revelación página tras página de cómo la realidad crepita, cruje al someterla a la mirada.

El recorrido de ésta, en instantáneas aisladas y separadas sólo por el espacio en blanco, más fotografía que filme, habla de una escritura monadológica, de pequeños grumos de sentido en la hilera del discurso, diminutas hormigas cuyo crujido no es tanto el del pie que las pisa –son blancas– como el del ojo que las ve. Uno piensa en granos de pimienta que expandieran su aroma en el paladar; así prenden muchos de estos puntos negros en la mirada. Se trata de micro-pensamientos unidos, como las cuentas de un rosario, por una secuencia igualmente táctil, la de la mano que pasa casi a ciegas por ellas y confirma con su desnudez el recorrido. Cada cierto tiempo, un eco confirma que el avance es circular, o que no se avanza, o que sólo se avanza en círculos: léanse si no las variaciones sobre un mismo tema –y el diseño del libro es muy musical– jalonadas a lo largo de estas páginas, los ángulos diversos desde los que se explora, más que se contempla, la tiranía del deseo, lo falaz de toda espera, el color en los cuadros de El Greco o de Bacon, la escritura hormigueante de Canetti. Hay que insistir en ello: lo que une la diversidad de formantes no es la voluntad diarística –se agradece la no mención del día y circunstancia–, sino el común arder de la mirada. No tanto levantar acta, pues, como hacer estallar las raíces de la contingencia: «Es un lloro seco, sin lágrimas, un balbuceo cortado de raíz». Y esta nota, central como reconoce el autor al fijar aquí «la necesidad de este cuaderno», remite directamente al Coleridge de «Frost at Midnight», un universo bien conocido por Jordi Doce, en el que el poeta inglés va del niño dormido a sus pies al mundo helado y en crepitación buscando un equilibrio, casi un funambulismo, panteísta. Dos siglos después, sin embargo, el poeta puesto a anotar

la respiración leve y contundente de su hija, ha de mirar con más escepticismo el mismo mundo. Perdura la tierna terquedad de éste. Pero ante quien sabe mirarlo con ojos nuevos, todavía crepita.

**Carlos Jiménez Arribas**[*]

# España y el castrismo*

La consolidación de la Historia de las Relaciones Internacionales como disciplina científica ha reflejado el tránsito de una percepción del mundo basada de manera casi exclusiva en las relaciones entre los Estados hacia una visión más compleja, centrada en las relaciones entre los pueblos. La ampliación del campo de trabajo ha provocado que, en la última década, los estudios en torno a cuestiones internacionales hayan ido abandonando las limitaciones derivadas del enfoque historicista –tradicionalmente vinculado a la Historia Diplomática– para comenzar a analizar desde una perspectiva interdisciplinar un escenario internacional caracterizado tanto por su creciente complejidad, como por la multiplicación de los actores cuyas interacciones determinan, en última instancia, el funcionamiento del propio sistema.

La nueva obra de Manuel de Paz-Sánchez constituye un ejemplo de todo lo anterior. El libro es la continuación de *Zona rebelde. La diplomacia española ante la revolución cubana (1957-1960)*, publicado en 1997. En esta ocasión, el historiador canario aborda el estudio de las implicaciones de esta segunda fase de la Revolución Cubana sobre las relaciones hispano-cubanas. El periodo comprendido en el nuevo libro se extiende desde la expulsión del embajador Juan Pablo de Lojendio hasta fines de 1962, incluyendo los cruciales episodios de Bahía Cochinos y de la crisis de los misiles. Se trata, por tanto, de un periodo fundamental de la historia más reciente de Cuba, en el cual se produjo el progresivo desplazamiento del gobierno revolucionario cubano hasta una dictadura comunista centrada en la figura de Fidel Castro. *Zona de Guerra* tiene además el interés añadido de constituir un documentado análisis de la percepción española de estas dos crisis internacionales.

El libro se estructura en diez capítulos y un epílogo en los que se estudian los distintos aspectos que condicionaron las relaciones entre España y Cuba durante este

* *Manuel de Paz-Sánchez,* Zona de guerra. España y la revolución cubana (1960-1962), *Tenerife, Gobierno de Canarias-Centro de la Cultura Popular Canaria, 2002.*

periodo. Una selección documental y un cuidado apéndice fotográfico completan la obra.

Manuel de Paz realiza en una primera parte una rápida descripción del denominado «incidente Lojendio», para pasar de inmediato a establecer las razones que llevaron a los gobiernos cubano y español a evitar que esta crisis llegara a deteriorar las complejas relaciones entre los dos países. El autor contrasta el discurso oficial del régimen castrista con la actitud contemporizadora seguida en realidad por las autoridades cubanas que, incluso, ordenaron a la prensa rebajar el tono de sus ataques al régimen de Franco. El libro analiza asimismo la repercusión del incidente en América Latina, donde el alineamiento de muchos países con el gobierno franquista puso de manifiesto el creciente aislamiento del régimen castrista.

La construcción del escenario donde se desarrollaba la relación bilateral permite al autor estudiar la posición y vicisitudes de la importante colonia hispana en Cuba en los siguientes cuatro capítulos. En este sentido, el libro analiza como el desarrollo del proceso de nacionalizaciones, que prácticamente acabó con la propiedad privada en toda la isla, afectó de manera especial a la colonia española. El libro describe con exhaustividad el proceso de desmantelamiento de las otrora poderosas asociaciones españolas de la isla, entre las que sobresalían los diversos centros regionales, hospitales y periódicos. De Paz estudia cómo la relación bilateral se vio afectada por los problemas derivados de este proceso y, de manera especial, por el simultáneo enfrentamiento del régimen con la Iglesia Católica, integrada en gran parte por sacerdotes españoles, así como por las actividades de los exiliados republicanos españoles en la isla, especialmente de Alberto Bayo.

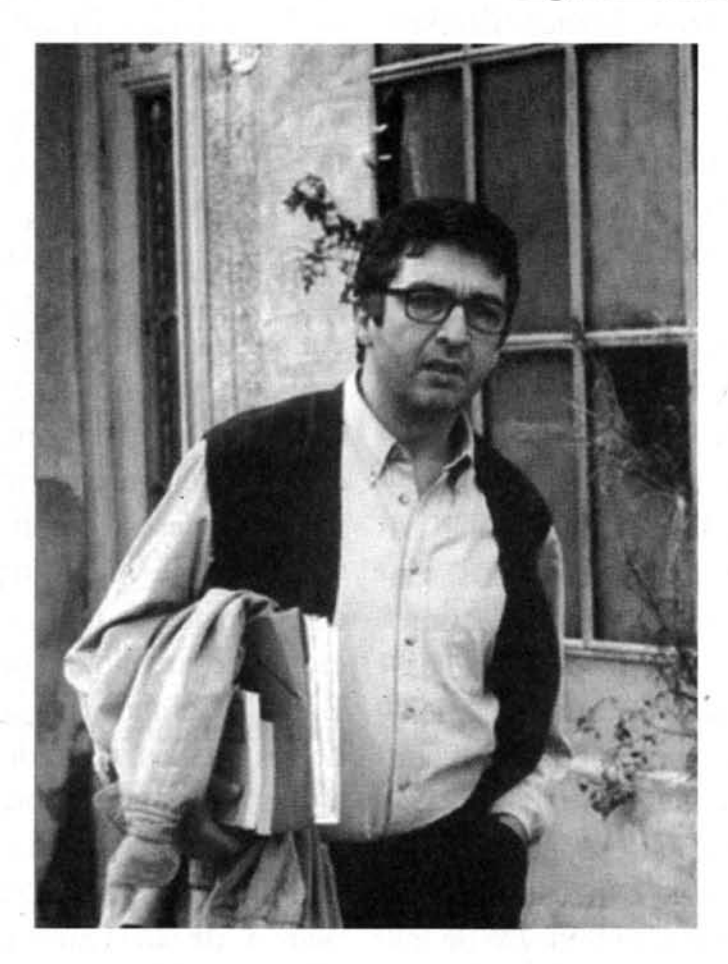
Los capítulos finales de *Zona de Guerra* abordan la percepción de la diplomacia española en torno a Bahía Cochinos y a la crisis de los misiles. El autor analiza de manera exhaustiva el proceso de radicalización del régimen castrista. El libro profundiza en aspectos poco conocidos de la progresiva sovietización de Cuba, como cuando pone de manifiesto la importancia del papel jugado por numerosos exiliados españoles refugiados en la URSS en el entrenamiento y capacitación del ejército cubano. La última parte describe con precisión los vaivenes de la política estadounidense, patentes tanto en la preparación y desarrollo del desembarco de Bahía Cochinos, como en la crisis de los misiles, cuyo desenlace llevó a las dos superpotencias a un acuerdo que garantizó la supervivencia del régimen castrista en el marco de la Guerra Fría. Todo ello para decepción del exilio cu-

bano en Miami, cuyo estado de ánimo es estudiado a través de los informes diplomáticos y consulares españoles en Estados Unidos.

De Paz pone de manifiesto que la diplomacia española se mantuvo al margen del enfrentamiento entre los Estados Unidos, por una parte, y los cubanos y sus aliados soviéticos, por otra, y que esta confrontación no afectó, en cualquier caso, a la decisión del régimen franquista de mantener unas relaciones fluidas con Cuba. El libro demuestra, por tanto, que la política franquista hacia Cuba significó un elevado margen de autonomía respecto a los Estados Unidos.

*Zona de Guerra* presenta además una extensa selección documental, y un cuidado fotográfico que proporciona un rostro a los principales protagonistas de este apasionante periodo de las relaciones hispano-cubanas. En resumen, nos encontramos ante una obra novedosa, realizada con un gran rigor metodológico y que cuenta con un respaldo documental y bibliográfico abrumador, cuya lectura resulta tan imprescindible para los especialistas, como interesante para el público en general.

**Agustín Sánchez Andrés**



Eduardo Milewicz: *Un tipo corriente* (2002)

# América en los libros

**La historia y las ideas. El liberalismo, el positivismo y el populismo en Brasil y en México, 1820-1945.** *Gyulah Horváth y Sara H. Szabó, Kapósvar, Editorial Kiadó, 2004. 321 pp.*

Uno de los rasgos más llamativos de los estudios latinoamericanistas en la actualidad es la escasez, cuando no ausencia, de estudios comparativos. Esta carencia es especialmente significativa a la hora de abordar el estudio de la génesis, desarrollo e impacto de determinados procesos político-ideológicos que –como el liberalismo, el positivismo y el populismo– afectaron, en gran medida, a la mayoría de las naciones latinoamericanas.

El presente libro viene a cubrir parcialmente este vacío historiográfico y, curiosamente, lo hace de la mano de dos especialistas de la cada vez más pujante escuela latinoamericanista centroeuropea. El complejo proceso de construcción del Estado-Nación liberal en América Latina ha ocupado la atención de Gyulah Horváth desde hace tiempo. El director de la prestigiosa *Acta Scientiarum Socialium* –que, editada por la Universidad de Kaposvár, constituye el principal foro del latinoamericanismo húngaro– aborda este problema en su nuevo libro, realizado en coautoría con Sara H. Szabó. Y lo hace ampliando el análisis al desarrollo del positivismo y del populismo en dos de los Estados latinoamericanos más importantes: México y Brasil.

El libro analiza en su primera parte cómo las élites político-ideológicas mexicanas y brasileñas adaptaron las teorías y fórmulas liberales procedentes de Europa a la particular idiosincrasia de cada una de dichas sociedades. El desarrollo de un liberalismo más doctrinario en México, obstaculizado por la mayor oposición que las fuerzas conservadoras ofrecieron en este país, determinó la tardía construcción de un Estado-nación liberal fuertemente ideologizado y caracterizado por una ruptura un tanto abrupta con el modelo de organización precedente. En el caso de Brasil, por el contrario, el desarrollo de las nuevas instituciones liberales tuvo lugar de manera progresiva, a partir de la continua búsqueda de fórmulas consensuales entre las fuerzas liberales y conservadoras. Los dos autores muestran cómo ambas vías –la rupturista y la consensual– estu-

vieron determinadas, en última instancia, por las diferentes condiciones sociales y políticas existentes en México y Brasil. El diferente acceso de cada uno de estos países a la independencia condicionó las relaciones entre los distintos sectores de la élite política y económica de ambas naciones y marcó el camino seguido por el proceso de construcción de un Estado-nación liberal en cada caso.

La influencia del positivismo en el proceso de modernización política y económica de ambos países durante las últimas décadas del siglo XIX y –en el caso de Brasil– también en el primer tercio de la siguiente centuria, constituye el tema de la segunda parte del libro. Los autores analizan los factores que facilitaron la tardía pero amplia difusión del positivismo en América Latina, en general, y en México y Brasil, en particular. El libro pone de manifiesto cómo esta ideología, que en Europa respondió a la consolidación en el poder del orden burgués y al vertiginoso desarrollo científico que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XIX, obedeció en los casos estudiados a la necesidad de promover un desarrollo económico capitalista, vinculado al ascenso al poder de una alta burguesía que distaba aún de controlar los mecanismos del poder. En este sentido, no resulta extraño que el positivismo mexicano o brasileño respondiera al binomio representado por el progreso económico y el orden social.

La última parte del libro aborda de forma comparada el surgimiento y desarrollo del populismo en ambos países. En el caso de México, ambos autores estudian cómo la aparición de formas políticas populistas constituyó una consecuencia de la Revolución Mexicana, que caracterizó a casi todos los gobiernos postrevolucionarios hasta el régimen cardenista. Horváth y Szabó estudian paralelamente cómo, en el caso de Brasil, los orígenes del populismo se encuentran en el periodo de Vargas, entre 1930 y 1945, si bien no sería hasta la Revolución de 1930 y el ascenso de Getulio Vargas al poder cuando las políticas populistas alcanzaran su máximo desarrollo.

En conjunto, se trata de una obra sumamente interesante, novedosa en muchos de sus planteamientos y que además cuenta con un aparato crítico notable. El libro tiene la virtud de realizar un análisis comparativo de tres procesos político-ideológicos que afectaron de manera decisiva al proceso de articulación nacional de México y Brasil. Su lectura, muy recomendable, pone de manifiesto la fortaleza de la escuela latinoamericanista húngara.

**Agustín Sánchez Andrés**

**Animalia, Antología.** *Julio Cortázar, Porrúa & Compañía, Barcelona, 2005, 232 pp.*

Complace comprobar que Julio Cortázar y su obra no se han quedado atrapados en los fastos del vigésimo aniversario de su muerte, celebrados a lo largo del año 2004, sino que rompen el formalismo de las fechas y siguen dando motivos de satisfacción a sus lectores, como lo es el ejemplo de esta peculiar antología editada con gran atractivo por Francisco Porrúa, seleccionada no menos brillantemente por Aurora Bernárdez y prologada con igual tino por Alberto Manguel.

Digo peculiar porque los cuentos recogidos (veintiuno) sitúan como núcleo de su anécdota a los animales, a diversos animales. Sabida es la inclinación de Cortázar por el gato y su mundo, pero ahora, gracias a esta lectura transversal de sus relatos, obtenemos una síntesis animalesca mucho más amplia y, desde luego, también bastante más fantástica (pensemos en esas mancuspias que aún quitan el sueño a más de un lector racionalista). El personal bestiario de Cortázar se abre, y este libro lo determina, hacia una geografía faunística (axolotl, oso, gato, mancuspia, casoar, caballo, conejo, hormiga, tigre, tortuga...) que integra lo posible y lo imposible, la elementalidad natural y la hibridez compleja, la realidad visual y esa otra realidad, la oculta, a la que Cortázar sabe llegar, desenmascarar, desautomatizar.

Es obvio que estamos ante una galería de animales que no siempre son lo que parecen sino que sugieren más de lo que representan. El joven invadido por los conejitos en «Carta a una señorita en París», la transmigración del visitante en el Jardin des Plantes en «Axolotl», el caballo enloquecido que golpea con los cascos la casa mientras Mariano busca un disco de Beethoven en «Verano», el tigre que deambula en lo de Funes («Bestiario») como un dócil perro, las hormigas que irrumpen y lo ocupan todo en los zócalos de Banfield («Los venenos») y los demás ejemplos del volumen ofrecen ese juego que siempre buscaba Cortázar en su relación con la literatura y en la relación de su literatura con el lector, que no es otra cosa que el de la imbricación de éste y el de la libre interpretación de los sucesos. Este libro, tan recomendable, acierta en esa pretensión, además de mostrar a un Cortázar completo, a un Cortázar desplegado en un eje de reflexión monotemática y precisa: el de la condición humana enfocada a través de los animales. Todo un logro.

**Miguel Herráez**

**Escenarios del cuerpo. Espiritismo y sociedad en Venezuela:** *Francisco Ferrándiz Martín, Universidad de Deusto, 2004.*

El culto de María Lionza es una religión de posesión venezolana que opera con una serie de entidades místicas, espíritus de muertos, mediante su recepción en los cuerpos de médiums adiestrados a tal efecto. El de María Lionza es un culto subalterno, no tanto por la extracción social de sus gentes, sino más bien por la inoperancia de éstas en relación a los espacios en los que las cosas se reparten y deciden. No es una doctrina sobre el bien y el mal, sobre la salvación del alma, sobre el destino de la ciudad; es una práctica mística a la que se acude para enfrentarse con aflicciones inmediatas, las más cercanas al cuerpo: salud, dinero, amor. La cura es el objeto central del culto, la manera por la que los espíritus ganan luz para subir en la escala mística, la manera por la que los agentes se ganan la vida, al menos en parte. La cura y su reverso, la producción de daño; la hechicería está presente en el conglomerado marailioncero.

El propósito de Ferrándiz es «cubrir el arco que se extiende desde las experiencias más intimistas y subjetivas del trance hasta los factores históricos, culturales, sociales, políticos y económicos que condicionan, infiltran y modulan sus formas características de corporalidad». Este arco no se nos presenta en foto fija, sino como un registro de un itinerario hecho de los itinerarios de las gentes con las que Ferrándiz trabajó en campo. El hilo conductor de este viaje es el cuerpo, el cuerpo como ámbito de aflicción, como lugar de manifestación mística, como objeto de socialización de la particular práctica de la posesión. Con una perspectiva teñida de la fenomenología reinante en buena parte de la antropología estadounidense –es una tesis de la Universidad de Berkeley–, la investigación pretende apegarse a la inmediatez de lo vivido por los fieles, a las «claves sensoriales» de las ceremonias, a los estados internos del trance.

La ausencia de sistematicidad del culto es reproducida en una escritura que escapa al sistema, pero que, quizás por esa misma razón, es capaz de hacemos llegar al «punto de vista fugitivo» de los hombres y mujeres del culto, estos personajes siempre al borde del cataclismo. Rubén, Elide, Francisco, Inés, E.H., Daniel, tantos más, no son informantes en el sentido de las metodologías escolares, no son «casos». Son gentes con las que Ferrándiz ha establecido el puente entre alteridades mutuas que permite un tránsito al conocimiento y al reconocimien-

to. *Escenarios del cuerpo,* como toda buena antropología, nos muestra que el otro también es un yo.

**Fernando Giobellina Brumana**

**La otra mano de Lepanto,** *Carmen Boullosa, Siruela, Madrid, 2005, 466. pp.*

La escritora Carmen Boullosa (México, 1954), que cuenta con el premio Villaurrutia en 1989, el Liberatur, en 1997 y el Anna Seghers, en 1997, otorgado por la Academia de las Artes de Berlín, centra, por lo general, sus novelas en temas históricos: Moctezuma, el periodo colonial mexicano, la vida de los piratas en el Caribe del siglo XVII... *La otra mano de Lepanto,* no escapa a la memoria histórica, en una España en la que la convivencia entre árabes, judíos y cristianos empieza a hacer aguas debido a la intransigencia y sin razón de los políticos que, con sus leyes, rompieron la paz para encarnizar los más oscuros sentimientos a favor de la limpieza de sangre y la pureza de raza, en un momento de necesaria cohabitación. Carmen Boullosa, ambienta esta novela en la época del católico Felipe II y su cruzada contra los árabes. La novelista, a través de la gitana María la bailaora, realiza una novela río en la que se detallará la peripecia vital de esta mujer, recreación de *La gitanilla* de Cervantes, que conocerá la marginación y el sufrimiento en una España que no admite la diferencia. A pesar de la violencia a la que es sometida desde su infancia, María es un personaje de inolvidable ternura, potente y poético que permitirá a la autora de *El médico de los piratas,* reflexionar sobre la vida de la España del XVII, sobre todo, sobre las adversas circunstancias por las que atraviesan los moriscos, en la Granada de 1567, sometidos a todo tipo de vejaciones y a una despiadada persecución en su propia tierra, debido a la brutal orden de Felipe II al ordenar que España se limpie de moriscos. Carmen Boullosa, atraída siempre por personajes que rompen la convención social, por los proscritos, perseguidos y por los que se sienten extranjeros en su propio mundo, no duda en ponerse de parte de los moriscos y en describir a los cristianos como responsables del horror y decadencia que se instaló en la compleja España en la que se centra la autora. Carmen Boullosa no hace arqueología histórica, si se remonta al pasado es para explicar el presente. Como ella explica: «Sus novelas usan un soporte histórico, pero no están al servicio de la historia, no son ni

memorias, ni testimonios. Me gusta traicionar la realidad corrigiendo sus defectos o reinventándolos». Pero, también, aprovecha para denunciar y criticar la manipulación de la historia e invierte los términos al constatar el sistemático exterminio por parte de los cristianos. La labor de documentación ha sido exhaustiva ya que la novelista ha bebido en las fuentes de originales históricos: decretos reales, refraneros, crónicas de Lepanto, de las guerras de los moriscos, nuestros «clásicos porque no podía encontrar mi rutina en el New York convulsionado por el 11-M. Primero leí a Cervantes, Quevedo, Lope... con ellos fui dando con la novela». Son tantas las referencias que aparecen en esta novela que nos recuerda el axioma, defendido por un amplio sector de la crítica, que sostiene que ya no se escribe sino que se reescribe. Esta documentación de materiales históricos es transformada en ficción porque la autora no siente que tenga que ser fiel a la Historia y es que las fuentes no cuentan, siempre, toda la verdad, de ahí la necesidad que ha sentido esta escritora en completar los espacios en blanco. Carmen Boullosa posee un acervo cultural ingente pero no cae en lo académico, ni, mucho menos, en la exhibición de datos. Todo lo contrario, la increíble documentación en la que se ha sumergido nos llega con naturalidad cercana en esta asombrosa y portentosa novela.

Lo dicho lleva a esta escritora no sólo a una imponente y magnífica recreación del ambiente, sino a una reflexión sobre el enigma de las razas, los mitos enemigos y culturales, así como a un tono estilístico acorde que implica un juego literario con la lengua barroca, gracias a lo cual el lector pasará por Granada, Lepanto, Nápoles, Argel... El recurso estilístico fundamental, muy barroco, por otro lado, será la antítesis: vida /muerte, libertad /cautiverio, pobreza /riqueza, armas /letras, desprecio /elogio, placer /dolor... El referente constante, Cervantes, «que ha sido una iluminación para mi obra», bien a través de referencias literarias: Lotario, el Licenciado Vidriera, o de su dolorosa biografía, cuando María se lo encuentra enfermo de malaria en una galera, y los clásicos que «son los fundadores de nuestra vida sentimental», de nuestra sensibilidad. Una novela de intensa energía y originalidad de una de las novelistas mexicanas más decisivas ya que se aparta de los temas y procedimientos habituales formales, independiente y fría ante las modas, más preocupada por expresar sus inquietudes, miedos y sueños. Una voz más atenta a ella misma y que, gracias a ello, nos ofrece una prosa deslumbrante y vigoro-

sa, de nuevo, coherente con sus presupuestos estéticos iniciales.

**Mil y una muertes,** *Sergio Ramirez, Alfaguara, Madrid, 2004, 351 pp.*

La biografia de Sergio Ramírez (Masatepe, Nicaragua, 1942) está muy vinculada a dos pasiones personales: una, la política ya que, además de haber sido militante contra la dictadura de Somoza, fue, después de su voluntario exilio en Costa Rica y Alemania, miembro del movimiento sandinista, llegando a ser en 1985 Vicepresidente del nuevo gobierno revolucionario. La otra, la literaria, le ha proporcionado tres premios: el Internacional Dashiell Hammet de novela, el Laure Bataillon a la mejor novela extranjera aparecida en Francia en 1998 y el Alfaguara de novela.

*Mil y una muertes,* título que corresponde a uno de los versos del poema *Epitafios,* del poeta mexicano Xavier Villaurrutia, narra la vida de un enigmático y contradictorio fotógrafo nicaragüense, llamado Castellón, que registra, en imágenes, los acontecimientos de la historia de Europa, desde la caída de Napoleón III hasta la entrada de los nazis en Varsovia. Sergio Ramírez se introduce en el relato para presentarnos en primera persona, como a través de una serie de casualidades se topa, en distintos lugares geográficos, casi siempre en momentos en los que el novelista se encuentra en delicadas misiones diplomáticas en Europa, con documentos que se refieren al fotógrafo. Este conjunto de casualidades le llevarán a indagar y rastrear la vida de Castellón en los diferentes espacios en los que dejó huella: Varsovia, París, Madrid y Mallorca, visitados por el fotógrafo en 1987, 1991, 1992 y 1997. Siguiendo estas pistas casi de manera detectivesca, comprobará si lo que cuenta Castellón en sus memorias es verdad o no. Realidad y ficción se conjugan de manera extraordinaria en estas páginas, además de ser un binomio que ofrecerá el testimonio aterrador de un nicaragüense que ha viajado por Europa, «tierra de utopías», y que ha sido testigo directo de los campos de concentración judíos.

La novela, también, entrelaza, estructuralmente, el relato de las pesquisas sobre el fotógrafo, fallecido al final de la II Guerra Mundial, con las memorias escritas por Castellón en las, entre otras cosas, cuenta como su padre, Ministro de Nicaragua, trató de conseguir apoyos en la segunda mitad del XIX para construir el canal que uniría los dos océanos. Ello conduce a una reflexión so-

bre la búsqueda de la identidad de Nicaragua ya que cuando se hace la propuesta, el país latinoamericano intentaba salir de la oscuridad para lo cual la ayuda europea, para la construcción del canal, era fundamental. Pero a Europa no le interesaba Nicaragua y «el sueño fue para Panamá y todas las ilusiones quedaron en el desconcierto que fija el drama de la identidad nicaragüense. Para mi país el canal era su utopía civilizadora. Es bueno preguntarse qué otro país podría haber sido de haber unido el Pacífico y el Atlántico por el istmo de Rivas. Sería otro, racial y económicamente, como Panamá, no sé si con soberanía o sin ella. ¿Pero sería mejor? No creo, a mí no me gustaría ser ciudadano forzado de otro país y es lo que hubiera ocurrido», señala el escritor. Además, hay que decir que ni ingleses ni franceses apoyarían que un país considerado inexistente fuera reconocido en Europa como real ya que, como dice el Ministro inglés en la novela: «Nicaragua era un país demasiado pequeño para tener en cuenta su existencia».

*Mil y una muertes* es, también, una reflexión sobre estética, que se nutre del ensayo histórico, la autobiografía, la crónica falsamente ajena; en este caso dos: una la de Rubén Darío y otra, la del poeta colombiano José María Vargas Vila, celoso y envidioso del autor de *Prosas profanas*. A través de la fotografía se exploran las vidas de personajes controvertidos: Chopin, Georges Sand, Turgueniev... deteniéndose en episodios poco edificantes, lo cual confirma que la estética visual puede complementar lo registrado literariamente, incluso, ampliarlo y profundizarlo, evitando la falsificación histórica y que quede al desnudo la derrota de los ideales.

**Milagros Sánchez Arnosi**

# Los libros en Europa

**Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy),** *Claudio Guillén. Tusquets, Barcelona, 2005, 499 pp.*

Claudio Guillén reúne la doble calidad del estudioso que no es especialista. Aunque se lo suele encasillar en los límites de la literatura comparada, sus trabajos al respecto muestran que tal disciplina carece de límites y se encarniza en dilatar sus fronteras por el ancho campo de la lectura, que es donde existe eso que solemos llamar literatura. Toda literatura es comparada, viene a decirnos Guillén, en especial porque la mayor parte de lo que leemos es traducido y la traducción es la operación por excelencia del comparatismo.

Al revisar, ampliar y retocar este texto que data de hace veinte años, pasa también revista a tendencias y vocabularios que van haciendo más compleja y, por momentos, fastidiosa, la tarea del comparatista. Critica con aguda prosa, amable cuanto implacable, los intentos de hacer ciencia de la literatura, de resucitar nacionalismos lingüísticos, raciales y sexuales, de reducir el comparatismo a la difusión de modelos, subrayando los parecidos y no, como corresponde y hace Guillén, las variaciones.

Aparte del buen orden de la exposición, la solidez documental, la habilidad casuística para analizar ejemplos y la preocupación epistemológica por legitimar en teoría cuanto se dice en la práctica, Guillén ejerce de higienista en la materia. En España sigue pesando la sofocante herencia filológica que hace de la literatura un capítulo de la lengua, lo cual conduce a buscar lo específico, local y nacional, o sea: a ver el decir de la literatura como monológico y sordo. Guillén propone lo opuesto: percibir la literatura como unidad ideal de una realidad babélica a la que se puede admitir como universo. Mejor dicho: un multiverso universal, si cabe la paradoja. Si esto es comparatismo, que lo sea. Bajo las especies de la peculiaridad del saber, lo que Guillén nos muestra es la esencia dinámica de la literatura: poliglosía, diálogo, escucha, préstamo, donación, historia.

**La idea de la filosofía y el problema de la concepción del mundo,** *Martin Heidegger. Traducción y notas de Jesús Adrián Escudero. Herder, Barcelona, 2005, 165 pp.*

En 1919, en la inmediata y catastróficas posguerra, el joven profesor Heidegger dictó este seminario dentro de la cátedra que Husserl conducía en Friburgo de Baviera. Más ordenado, prudente y diáfano que en textos posteriores, Heidegger expone lo que podría considerarse su prehistoria filosófica.

Busca la ciencia originaria, ciencia circular que se fundamenta a sí misma en axiomas que no se pueden fundar ni en los hechos ni en otros principios más universales. Esta ciencia del origen es la filosofía. Hay algo premundano, un fenómeno que no se integra en el mundo, que es en potencia, a la vez, algo y la vivencia de algo. Este es el objeto de la ciencia originaria. Más acá de él, hay eso-que-está-ahí, el mundo que *mundea* y del que existe una parcialidad real, sólo la que se torna vivencia y hace de lo real, realidad. La ciencia originaria se asienta en el vivir, que es unidad. Con ello se completa el panorama de la búsqueda heideggeriana: el origen, los fenómenos sin sujeto, la situación de la ciencia originaria.

La totalidad de los objetos sólo se abarca idealmente porque en las ciencias empíricas, que estudian objetos reales, nunca se dispone de la universalidad palpable de dichos objetos sino de una parte de ellos. En la ciencia originaria, el objeto es universal por definición y abarca su propia totalidad fundamental. En rigor, Heidegger está leyendo a Husserl desde Bergson, desde el vitalismo que admite la intuición vital como único lugar donde el conocimiento no es ajeno a la vida. De aquí se abren dos caminos por los que discurrirá Heidegger el resto de su obra: la gnosis, que considera inseparable el vivir y el conocer; y la historia, para la cual la vida es proceso. O el irracionalismo o la razón histórica. Diálogo o guerra, estas dos líneas diseñan, asimismo, uno de los escenarios más importantes del siglo XX.

**¿Y Madrid? ¿Qué hace Madrid? Movimiento revolucionario y acción colectiva (1933-1936),** *Sandra Souto Kustrín. Siglo XXI, Madrid, 2004, 456 pp.*

No faltan historiadores que fijan en octubre de 1934, con las sublevaciones de izquierda contra el gobierno republicano del llamado «bienio negro», el comienzo de la guerra civil. La más fuerte circunstancia ocurrió fuera

de Madrid, en Asturias y Cataluña, pero tuvo sus ecos en la capital. En efecto, hubo una huelga general y una movilización de milicias de izquierdas. Parecía llegado, para muchos, el momento de aplastar al fascismo que se valía de las formas democráticas para invalidar la democracia, y desencadenar la revolución anticapitalista definitiva.

La insurrección fue sofocada y se abrieron instancias divergentes. Algunas fuerzas pasaron a la clandestinidad y siguieron con su proyecto revolucionario. Otras intentaron restablecer la normalidad republicana que, aparentemente, se cumplió con las elecciones de 1936 y el triunfo del Frente Popular.

La autora se ha movido en una maraña de archivos y hemerotecas para mostrar que, bajo la superficie de un enfrentamiento entre izquierdas y derechas, había proyectos muy distintos en el mundo de las izquierdas, convencionalmente considerado una unidad. El Frente Popular apuntó su política hacia la liquidación de las consecuencias de octubre del 34, pero la suerte ya estaba echada en manos de quien empuñaba las armas, con o sin uniforme oficial. Política y revolución no coinciden nunca porque la política es discusión y negociación, en tanto la revolución es guerra justa. En una, la justicia está en la ley. Para la otra, en los hechos.

El texto cuenta con un prólogo de Julio Aróstegui Sánchez y Eduardo González Calleja.

**¿Cuánta verdad necesita el hombre?,** *Rüdiger Safranski. Traducción de Valentín Ugarte. Lengua de Trapo, Madrid, 2004, 190 pp.*

El comienzo del pensar occidental es dramático. Así lo define Safranski: «Estamos separados de nosotros mismos y lo que nos separa es la conciencia. La conciencia, que no el ser, es la que pregunta por la verdad y, como nos separa, la experimentamos con dolor; la conciencia nos arrebata la inmediata liviandad del ser».

Escindido por necesidad, el pensamiento consciente busca reunificarse con el ser. Safranski examina tres alternativas para la empresa. Una es la de Rousseau, la interioridad. Otra es la de von Kleist, el suicidio como acto estético. La tercera es la de Nietzsche: entregarse al juego cósmico, a la felicidad que proporciona la vida como biología, como intensidad de lo eterno en el abandono ignorante del mero y puro existir. Es entonces cuando aparece Freud y se pregunta cuánta vida puede aguantar la Vida y cuánto saber puede aguantar el Ser. Surge, entonces, el malestar en la cultura,

porque Nietzsche también vivió escindido en tanto hombre de letras, ya que el lenguaje es siempre escisión entre el decir y lo dicho.

Safranski sabe de todo esto y baste volver a su libro sobre el Mal para comprobarlo. Por eso expone con soltura, buen orden y amena prosa. Intenta quitar tragicismo al asunto y elude dar preceptos para vivir mejor y sentirse cómodo en la piel del animal humano. Él no arriesga consejos; mucho menos, verdades convincentes o sea dogmáticas. Concluye con un gesto de inconclusión. Cada quien, libre sujeto en una sociedad libre, sabrá escoger la cantidad de verdad que sea capaz de soportar. No el Hombre, pues eso no lo sabremos nunca, sino cada hombre (desde luego, también cada mujer incluida en la categoría).

**La llamada de España. Escritores extranjeros en la Guerra Civil**, *Niall Binns. Montesinos, Barcelona, 2004, 353 pp.*

Alguien dijo que la guerra civil española fue no sólo de sangre sino también de tinta. Escritores de diversa orientación política, a veces con las armas en la mano, vinieron a participar de la contienda, que dejó de ser española e intestina para convertirse en una guerra mundial de ideas y estrategias.

Binns se ha concentrado en los escritores que estuvieron en la España combatiente. Los ha ordenado por países de procedencia dentro de una partición temática: «Las democracias en crisis», «Los países totalitarios» y «La América hispana», donde parece que había un poco de todo.

El trabajo es de útil síntesis para orientarse en un mundo bibliográfico vasto y enmarañado. Nombres de primera calidad han de mezclarse con modestos escribidores, perplejos asistentes con encarnizados propagandistas. En el medio, un puñado de libros memorables, como los de Malraux, Orwell o Bernanos, y una enorme cantidad de textos circunstanciales de mero valor epocal. Este parece ser el destino de toda literatura: ser devorada por el tiempo o encabalgarse en el tiempo y perseguirlo con sus insistencias.

**Poder y contrapoder en la era global. La nueva economía política mundial**, *Ulrich Beck. Traducción de R.S. Carbó. Paidós, Barcelona, 2004, 430 pp.*

La globalización sigue su curso, acompañadada de cerca por

una literatura que amenaza con sofocarnos de tanta repetición. Beck, uno de los más notorios pensadores políticos de la actualidad, ha cedido a la tentación de decir lo suyo en una prosa leve y periodística. Ha terminado por no decir lo suyo, que tal vez no exista, y reiterar lo de todos, la *doxa* sobre el actual funcionamiento económico del mundo.

Ya sabemos que los Estados nacionales se borronean y provocan crisis de identidad, que los poderes que manejan el planeta están ocultos y parecen misteriosos, que el poder se ha vuelto metapoder y cada vez hay menos ciudadanos y menos política, más clientes consumidores y más espectáculo mediático.

El problema planteado es si resulta posible repolitizar el mundo. Ante tal propuesta surgen sus enemigos: los que identifican globalización y pensamiento único, y los que intentan volver a la mística, el nacionalismo y la autarquía. Beck opta por admitir la globalización siempre que sea la globalización de la política, la ciudadanía, la democracia y las libertades públicas. Política nueva no es ideología ni mero ir tirando con las circunstancias, izquierdas y derechas, sino una nueva mirada que sea el supuesto de una transformación de la realidad. Ahí queda eso.

**Envenenados de cuerpo y alma. La oposición universitaria al franquismo en Madrid (1939-1970)**, *José Álvarez Cobelas. Siglo XXI, Madrid, 2004, 396 pp.*

Espulgando bibliotecas y hemerotecas, y cumpliendo una serie de entrevistas, el autor nos ofrece una densa y minuciosa crónica de los intentos por vertebrar una oposición letrada a la dictadura. Para ello debe atravesar diversas etapas. La sociedad se transforma, al desarrollarse económica y socialmente. Las nuevas generaciones se alejan de la guerra y de su dialéctica entre vencedores y vencidos. Las izquierdas replantean su estrategia y se vuelven posibilistas, aunque algunos sectores mantengan un discurso extremo de carácter revolucionario.

El elenco de invitados es cuantioso: ministros y funcionarios del régimen, intelectuales, catedráticos, dirigentes estudiantiles, periodistas, policías. De los más importantes se nos ofrecen biografías. De los menos, en muchos casos, conocemos sus derivas que llegan a la actualidad. No hay sectarismo en las descripciones, pero tampoco prescindencia en los juicios. Más que la ideología, al autor le interesado examinar los hechos y categorizarlos.

El libro cuenta con un prólogo de Manuel Pérez Ledesma.

**Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto,** *Georges Didi-Huberman. Traducción de Mariana Miracle. Paidós, Barcelona, 2004, 268 pp.*

Se sabe que los exterminadores de los campos de prisioneros organizados por los nazis, se preocuparon de eliminar testigos que pudieran contar lo que conocieron en cuanto a las cámaras de gas y hogueras y hornos crematorios. En especial, se trataba de aniquilar a los miembros de los *Sonderkommandos*, presos que cumplían tareas de control y ayuda en la eliminación de rastros y huellas.

No obstante, alguno de ellos tomó unas fotos, rudimentarias y alejadas de sus objetivos, que se han conservado y pueden valer de pruebas concluyentes. Desde luego, los neonazis siguen sosteniendo que todo es patraña y nada se ha podido comprobar en cuanto a cámaras de gas y secuelas. Las imágenes, en su notoria imperfección, han sido tachadas de manipulaciones insuficientes.

El autor se plantea el problema de saber si es posible anonadar el pasado borrando sus indicios materiales. ¿Es posible concluir que los artefactos del Holocausto no existieron porque no subsisten? La respuesta contraria a la anterior proviene del mundo del arte, de películas suscritas por Resnais y Godard, y que apuntan a sostener la memoria de aquellos horrores con la inmediatez de la imagen. Didi-Huberman vindica el poder del arte para construir un pasado y una memoria. Sin él seríamos animales fuera del tiempo, prisioneros de la vida como mero y puro presente, privados de historia, restos apenas humanos como las montañas de cadáveres descubiertas en los campos de exterminio.

**Friedrich Nietzsche en sus obras,** *Lou Andreas-Salomé. Traducción e introducción de Fernando Moreno Claros. Prólogo de Ernst Pfeiffer. Minúscula, Barcelona, 2005, 327 pp.*

Lou fue tal vez quien más se acercó a Nietzsche, tanto como él dejaba que se le acercaran. A la vez, penetró en sus escritos con una acuidad admirable, especialmente si se tiene en cuenta la peligrosa proximidad del pensador y la falta de debate, todavía en aquel tiempo, sobre su obra, que luego dio origen a una vasta biblioteca.

Lou escogió un camino nietzscheano: considerar que la filosofía es una cuestión personal, que siempre alguien es quien filosofa y que, en consecuencia, todo sistema filosófico es una biografía,

la historia de la persona inmortal que yace tras el efímero nombre del autor. Una máscara que oculta un abismo.

Lo religioso domina la lectura de Lou y vertebra el orden que ha de ponerse al leer a ese inmenso monologador de aforismos que es Nietzsche. Si se prefiere: usar las ruinas para construir un edificio. Un templo, por mejor decir. En efecto, el núcleo de la meditación nietzscheana es la muerte de Dios considerada como un crimen del Hombre que ultima a su Creador para deificarse. La filosofía es expiación del deicidio, búsqueda de una resurrección, a través del genio que se une con la vida y enloquece, o el héroe que construye puentes sobre el desierto del devenir, o el superhombre que propone como futuro de la humanidad un ideal estético: convertir la vida –amoral por naturaleza– en algo moral, sustituyendo la religión por el arte.

Cultivador de un nihilismo enraizado en la vanidad humana, creyente en el valor del sufrimiento para el saber, antropólogo de la enfermedad y la convalescencia, el Nietzsche de Lou es mucho más cristiano de lo que se suele creer que fue este aparente pagano. En verdad, cultivó sus tensiones porque el lugar de la verdad es el campo de combate contra sí mismo, contra la intimidad del demonio que es el enemigo a quien se acaba por amar. Austeridad y orgía, lucidez y locura, el espíritu que divide y la vida que une, nada falta a esta trama de tensiones tejida por un héroe que busca destruirse con la buena consciencia de la malicia que ríe en la carcajada del loco y la sonrisa del vencedor.

Lou fue una mujer con mucho de masculino, un andrógino equivalente a Nietzsche, varón que consideraba la supremacía del genio femenino, suerte de madre viril que se autofecunda, se embaraza y pare. El encuentro de estos dos fuertes hermafroditas es una de las pocas historias de amor inteligente que se conocen. Este libro es su mejor protocolo.

**Figuras del poder. Estudios de filosofía política de Maquiavelo a Foucault**, *Yves Charles Zarka. Traducción de Tomás Onaindía. Biblioteca Nueva, Madrid, 2005, 174 pp.*

El profesor Zarka (filosofía política en París I) ha reunido una serie de artículos en torno a una noción supuesta: el poder. Potencia, capacidad de hacerse obedecer y de llevar lo virtual a la realidad, fuerza para exigir conductas, etc.), esta noción insiste en la historia intelectual de Occidente. Por ello, da lugar a inter-

venciones puntuales: el patriotismo en Maquiavelo, la curiosidad deseante como punto de partida de la política en Hobbes, el heroísmo en Vico y Gracián, hasta llegar a la modernidad, porque Zarka se encamina hacia la crisis de lo moderno y el advenimiento de lo que él denomina ultramodernidad.

Siguiendo a Bodin, la modernidad de Zarka se constituye a partir de la historia concebida como contingencia –no en tanto necesidad según se la entienda: natural o sobrenatural– y autoconsciencia de dicha sucesión de contingencias que apuntan a la libertad humana. De ahí sus tres pilares: el Estado-Nación, la libertad individual y el trabajo como fundamento de la cohesión social y la realización objetiva del ser humano.

Estos tres elementos axiales confirieron al hombre moderno una identidad que se ha puesto en crisis durante el tiempo actual, ultramoderno. El Estado-Nación se diluye en la globalización, el individuo pierde su pertenencia a la familia y la clase social, el trabajo ya no es el camino hacia la sociedad utópica, pues cada vez hay menos puestos de labor.

¿Qué es el Estado, entonces? ¿Un fenómeno de hecho o una concepción jurídica? La pregunta queda en el aire y el remate al lado de Foucault no aporta mayor esclarecimiento. La didáctica exposición del profesor Zarka, veloz y amena, exhibe una carencia, los aportes ineludibles de Weber y Schmitt. Sin ellos, la facticidad del Estado y el derecho resultan difíciles de penetrar y nos vemos obligados a recurrir al formalismo positivista que dice que el derecho es el que es porque es válido, sin tener en cuenta la base de la validez, que es la vigencia, algo no jurídico sino sociológico.

**Memorias**, *Hans Jonas. Edición de Christian Wiese. Traducción de Illana Giner Comín. Losada, Madrid, 2005, 471 pp.*

Hans Jonas (1904-1993) mantuvo una serie de conversaciones con Rachel Salamander, que las desgrabó y les dio la forma de estas memorias, prologadas por la viuda del escritor, Lore Jonas. Alemán, discípulo de Heidegger, judío prófugo del nazismo, pionero de las colonias hebreas de Palestina, voluntario con los Aliados en la segunda guerra mundial, de nuevo en Israel y, por fin, profesor en los Estados Unidos, Hans Jonas tiene lo suyo que contar.

Tal vez la nota fuerte de estas memorias sea, dada la condición filosófica «profesional» del autor, su relación con Heidegger. Éste lo incitó a ocuparse de la historia

comparada de las religiones y Jonas se dedicó a su clásico estudio sobre la Gnosis. En efecto, una de las vertientes heideggerianas es gnóstica. La búsqueda del origen y la fusión entre vivir y saber, aparecen en el maestro y en el discípulo. Uno se adhirió al nacionalismo hitleriano y el otro, al nacionalismo judío. Jonas no era religiosamente judío sino que admitía su judaísmo como un hecho que surgía de lo más profundo de su ser. Al igual que Heidegger, acabó afiliado a una filosofía organicista de la naturaleza, de sesgo romántico, opuesta a lo que don Martín llamaba pensamiento planetario y hoy se denomina globalización.

En este punto se produce el encontronazo con su amiga y condiscípula Hannah Arendt, a propósito del juicio a Eichmann en Israel. Arendt había sido sionista contra Hitler pero luego tomó una actitud crítica ante el sionismo, que Jonas atribuía a la ignorancia. Arendt desconocía la Biblia y creía que el antisemitismo era una construcción política del siglo XVIII, inventada por el propio judaísmo. Nada había en ello de natural ni radical. El pueblo judío era un ente histórico, que devenía y podía desaparecer combinado con otros pueblos.

Con prosa vivaz y sencilla, Jonas recorre buena parte de los dramas históricos del siglo XX. Hasta cuando se confiesa feliz como nunca al ver destruidas las ciudades alemanas y castigado el pueblo alemán por la ira de Dios, entendemos qué pasa por una inteligencia fogueada en el fragor de las batallas modernas.

**El sexo y el espanto,** *Pascal Quignard. Traducción de Ana Becciu. Minúscula, Barcelona, 2005, 240 pp.*

Filólogo erudito a la vez que escritor de varios géneros que suelen entremezclarse en su obra, Quignard nos lleva en este libro hasta el borde que separa a Grecia de Roma, cuando la angustia erótica se convierte en fascinación y la risa erótica, en el sarcasmo del ludibrio. El sexo se asocia desde entonces al espanto y este par se infiltra en el cristianismo a partir de su conversión en religión estatal romana.

El punto de partida es el hecho de que no presenciamos dos eventos fundantes de nuestra vida: la concepción y el parto. Hay una escena esencial que falta en nuestra historia. Por eso hacemos aparecer a unos padres que constituyen, justamente, esa historia. La escena puede inventarse y mitificarse pero siempre será el encuentro entre un individuo cuyo sexo es evidente y se exhibe/expone, y otro

cuyo sexo es invisible y se vela en inalcanzables lejanías.

Quignard es ameno en sus narraciones, prolijo en sus etimologías, agudo en sus aforismos, inteligente o caprichoso en sus conclusiones. Nunca se aparta de la atención del lector, al cual conduce por un poblado museo de mitos, raíces verbales, lecturas clásicas y pinturas pompeyanas. Su campo de exploración parece pequeño por su limpia acotación, pero se refiere a una puesta en escena universal: la vida humana como el trayecto que discurre entre dos escenas que el sujeto titular de la historia no puede narrar.

**B.M.**



# El fondo de la maleta

*En el centenario de Julio Verne*

Ya no podemos leer a Verne como ficción científica. Sus cálculos y prospecciones han sido contradichos o confirmados por la ciencia moderna y sus tecnologías. En el primer caso, han resultado fantásticos; en el segundo, trivializados por la realidad. En efecto, la televisión, el cohete espacial o el submarino fueron asombrosos y son cotidianos.

Navegando en el impredecible río de la historia, Verne sigue siendo, no obstante aquellas verificaciones, una seductora lectura. Quitada la película de lo científico-literario, queda una maraña de símbolos, propios de una invención poética. Verne nos instala en sus historias extraordinarias con la confortable sospecha de que todo saldrá bien y volveremos a tierra firme sanos y salvos, maestros y discípulos. Pero también nos señala que se trata de un intervalo extraordinario de nuestra ordinaria existencia, que cada una de esas historias es una ceremonia iniciática, muerte y resurrección simbólicas. La isla, la nave subacuática, la peregrinación por tierras vírgenes, son sus expresivos escenarios.

Si intentamos alcanzar el centro de la Tierra o el Polo Norte, sabremos que no son accesibles, que estamos apartados y alejados para siempre de ellos, como de todo lo sagrado. Tampoco volveremos al origen, pues nos define como humanos el haberlo perdido para siempre. Así, el filólogo extraviado en una aldea africana, entre altos tallos selváticos, sólo conservará de su inmersión originaria la palabra *madre*. Los náufragos que sobreviven al nuevo diluvio no sabrán cómo acomodarse a las condiciones de vida primitivas que ha traído la catástrofe. Son hijos de la historia, no podrán olvidarla, no habrá un nuevo Adán.

La aldea aérea de Verne es, tal vez, una enésima alegoría de la escritura y la clave de su encanto como escritor. Es una nave espacial hecha de papel, que sobrevuela el mundo de los habitantes terráqueos. Los mira con interés pero desde la distancia. Es la palabra que se ocupa de las gentes pero no las toca. Flota como el lector flota sobre la página que flota sobre el mundo. Cree flotar sobre el impredecible río de la historia y es ese río.

## Colaboradores

RAQUEL AGUILERA: Crítica y traductora española (Málaga).
JOSÉ AMÍCOLA: Crítico literario y ensayista argentino (Buenos Aires).
ISABEL DE ARMAS: Crítica literaria española (Madrid).
RICARDO BADA: Escritor español (Colonia, Alemania).
JORGE CARRIÓN: Crítico literario español (Chicago).
BERNAT CASTANY PRADO: Crítico literario español (Barcelona).
JAVIER COCA: Crítico y traductor español (Málaga).
FERNANDO GIOBELLINA BRUMANA: Antropólogo español (Cádiz).
CARMEN GÓMEZ GARCÍA: Crítica literaria española (Madrid).
MARÍA TERESA GRAMUGLIO: Crítica literaria y ensayista argentina (Buenos Aires).
GUSTAVO GUERRERO: Escritor venezolano (París).
MIGUEL HERRÁEZ: Ensayista y crítico español (Valencia).
CARLOS JIMÉNEZ ARRIBAS: Poeta y traductor español (Madrid).
DANIEL LINK: Escritor argentino (Buenos Aires).
ÍTALO MANZI: Crítico cinematográfico argentino (París).
JESÚS MARCHAMALO: Periodista español (Madrid).
ALEJANDRO MICHELENA: Ensayista uruguayo (Montevideo).
EDUARDO MOGA: Escritor español (Barcelona).
CARLOS JAVIER MORALES: Escritor español (Madrid).
MARTÍN PALERMO: Psicoanalista y ensayista Argentino (Buenos Aires).
JAIME PRIEDE: Crítico literario español (Gijón).
REINA ROFFÉ: Escritora argentina (Madrid).
FRANCISCO SANABRIA MARTÍN: Politólogo español (Madrid).
AGUSTÍN SÁNCHEZ ANDRÉS: Historiador español (Morelia).
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica literaria española (Madrid).
JUAN JOSÉ SEBRELI: Escritor argentino (Buenos Aires).
JACOBO SEFAMI: Crítico literario español (Irvine, California).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Crítico cinematográfico español (Madrid).
LEONARDO VALENCIA: Escritor ecuatoriano (Barcelona).
DOMINIQUE VIART: Ensayista francés (Lille).

# CUADERNOS
# HISPANOAMERICANOS

## LOS DOSSIERS

| | |
|---|---|
| 559 | Vicente Aleixandre |
| 560 | Modernismo y fin del siglo |
| 561 | La crítica de arte |
| 562 | Marcel Proust |
| 563 | Severo Sarduy |
| 564 | El libro español |
| 565/66 | José Bianco |
| 567 | Josep Pla |
| 568 | Imagen y letra |
| 569 | Aspectos del psicoanálisis |
| 570 | Español/Portugués |
| 571 | Stéphane Mallarmé |
| 572 | El mercado del arte |
| 573 | La ciudad española actual |
| 574 | Mario Vargas Llosa |
| 575 | José Luis Cuevas |
| 576 | La traducción |
| 577/78 | El 98 visto desde América |
| 579 | La narrativa española actual |
| 580 | Felipe II y su tiempo |
| 581 | El fútbol y las artes |
| 582 | Pensamiento político español |
| 583 | El coleccionismo |
| 584 | Las bibliotecas públicas |
| 585 | Cien años de Borges |
| 586 | Humboldt en América |
| 587 | Toros y letras |
| 588 | Poesía hispanoamericana |
| 589/90 | Eugenio d'Ors |
| 591 | El diseño en España |
| 592 | El teatro español contemporáneo |
| 593 | El cine español actual |
| 594 | El breve siglo XX |
| 595 | Escritores en Barcelona |
| 596 | Inteligencia artificial y realidad virtual |
| 597 | Religiones populares americanas |
| 598 | Machado de Assis |
| 599 | Literatura gallega actual |
| 600 | José Ángel Valente |
| 601/2 | Aspectos de la cultura brasileña |
| 603 | Luis Buñuel |
| 604 | Narrativa hispanoamericana en España |
| 605 | Carlos V |
| 606 | Eça de Queiroz |
| 607 | William Blake |
| 608 | Arte conceptual en España |
| 609 | Juan Benet y Bioy Casares |
| 610 | Aspectos de la cultura colombiana |
| 611 | Literatura catalana actual |
| 612 | La televisión |
| 613/14 | Leopoldo Alas «Clarín» |
| 615 | Cuba: independencia y enmienda |
| 616 | Aspectos de la cultura venezolana |
| 617 | Memorias de infancia y juventud |
| 618 | Revistas culturales en español |

# VARIACIONES BORGES

REVISTA SEMESTRAL DE FILOSOFÍA, SEMIÓTICA Y LITERATURA EDITADA POR
EL CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN J. L. BORGES
UNIVERSIDAD DE AARHUS, DINAMARCA

Fundada en 1996.
**Lenguas de publicación:** castellano, inglés y francés.






Borges Center • Aahus Universitet • SLK Institutet • Jens Chr. Skousvej 5/463
8000 Aarhus C • Dinamarca • Tel. & Fax: +45 89 42 64 54
e-mail: borges@hum.au.dk • Internet: www.hum.au.dk/romansk/borges

**Próximamente:**

Wittgenstein en español

*Joaquín Jareño*
*Serafín Vegas González*
*Mario Boero*
*Rafael García Alonso*
*Javier Sádaba*













10 euros